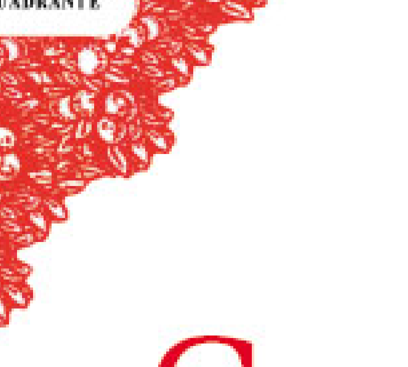
Nº 25 CUADRANTE



Cuadrante

Revista semestral de Estudos Valleinclanianos e Históricos







Cuadrante

Revista semestral de Estudos Valleinclanianos e Históricos



Editada pola

Asociación de Amigos de Valle-Inclán e a Fundación Valle-Inclán

SUMARIO

Cuadrante

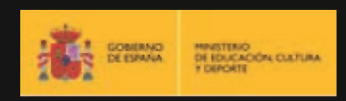
Praza Vella, 9
Vilanova de Arousa
Apartado de Correos Nº 66
www.amigosdevalle.com

Número 25. Decembro 2012

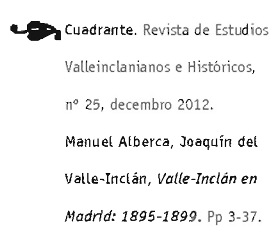
Imprime
Imprenta Deputación de Pontevedra

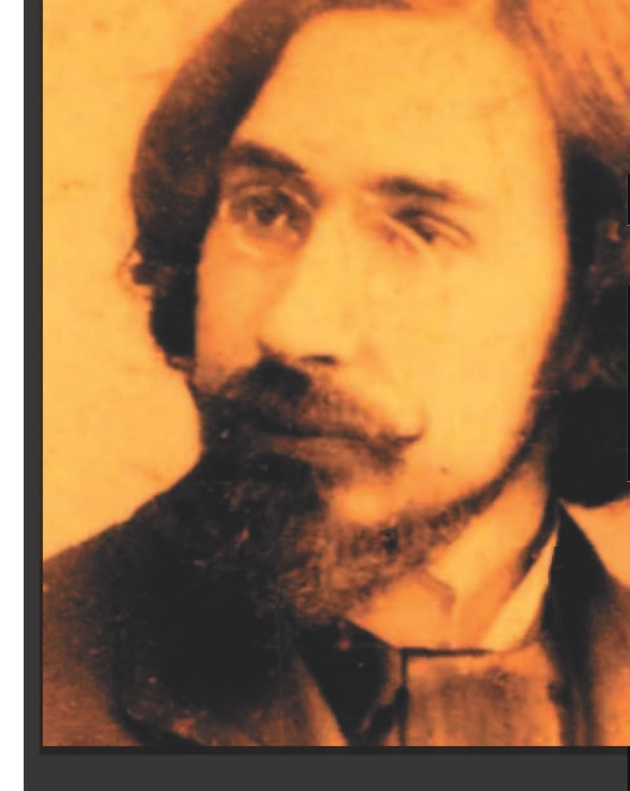
Dep. Legal
PO-4/2000

ISSN
1698-3971



Esta revista ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.


Cuadrante. Revista de Estudios Valleinclanianos e Históricos, nº 25, decembro 2012.
Manuel Alberca, Joaquín del Valle-Inclán, *Valle-Inclán en Madrid: 1895-1899*. Pp 3-37.



Valle-Inclán en Madrid: 1895-1899

Manuel Alberca
Joaquín del Valle-Inclán

Trazar un bosquejo biográfico requiere una delimitación de los materiales a emplear, prescindiendo de datos que carecen de relevancia, por ejemplo, un episodio de gripe, para concentrarse en aquellos que permiten vislumbrar la personalidad de Valle-Inclán; así mismo es imperativo prescindir de testimonios altamente dudosos o tomarlos *cum grano salis*. Además don Ramón ocultó su vida personal puede decirse que constantemente, bien con fantasías, bien con falsedades palmarias y por tanto sus palabras han de usarse con extremada prudencia.

Diversos recuerdos de sus coetáneos padecen las mismas tachas de fiabilidad, bien por producirse muchos años después y con no pocas falsedades, como Ruiz Contreras, bien por la inquina que demuestran, caso de Pío Baroja; por tanto, para lograr una visión más exacta del autor y sus circunstancias es preferible considerar, con muy singulares excepciones, aquellos testimonios publicados en estos años, o muy próximos temporalmente, y realizados por personas que tuvieron frecuente trato personal con el escritor.

Tras su experiencia en Méjico, Valle-Inclán regresa desde La Habana a Galicia, arribando a finales de abril de 1893[1]. Se instala en Pontevedra, probablemente con estancias en Vilanova de Arousa[2], y madura su plan para desembarcar en Madrid como literato. Refiriéndose a estos meses decía Torcuato Ulloa:

> Había tenido yo la fortuna de conocer, antes que el libro se imprimiera, gran parte de los materiales que lo forman. Prendado del estilo de Valle, de su frase pintoresca y precisa, de su poderoso entendimiento, de su espíritu de observador perspicaz que lleva a las más audaces investigaciones psicológicas, me había yo instituido en pertinaz acicate para su voluntad, bastante perezosilla, y en impertinente curioseador de los papelotes revueltos en sus bolsillos, dentro de los que, a veces, se hallaban fragmentos *de La condesa de Cela*, *Tula Varona*, *La niña Chole*,...
>
> -¿Trae usted algo por ahí?- preguntábale con frecuencia- ¿Trabajó usted más?
>
> Y él, aunque nada expansivo en sus amistades y sí bien cortés, fríamente cortés siempre, era bondadoso conmigo y me leía aquellas sus cuartillas de escritura extraña y retorcida, en nuestros habituales paseos por callejuelas sombrías o por carreteras solitarias.
>
> Algunas tardes del pasado invierno, en la biblioteca de Jesús Muruais, donde nos reuníamos, mientras la lluvia caía eterna y helada sobre la plazuela, el gran literato y mi modesta persona, oímos atentos las pruebas de imprenta de las *Femeninas* que leía su autor, olvidándonos de las tristezas del cielo gris y sombrío que veíamos tras los cristales, cuando Valle hacía con su voz suave de exóticas cadencias, luminosas descripciones de los países del sol[3].

Portada de la primera edición de *Femeninas*, Pontevedra, 1895.

Para este segundo viaje a Madrid Valle-Inclán va a seguir un plan muy semejante al de su viaje a México: editar un libro que le sirva de carta de presentación y conseguir unos ingresos fijos. Si en su primera aventura americana no logró editar *El gran obstáculo* –su primera novela con los datos existentes- esta vez tiene más éxito y saca a la luz *Femeninas*, quizás a su costa, quizás ayudado por su familia o por amigos como Ulloa o los Muruais, pero además toma una decisión terminante: nunca volverá a trabajar como periodista –que no es lo mismo que publicar en la prensa- de manera que leer telegramas,

[1] "Procedente de México, donde se hallaba desde hace ya algunos meses, ha llegado ayer a esta capital nuestro distinguido colaborador y amigo don Ramón del Valle, ilustrado periodista gallego. Damos la bienvenida al joven escritor que por algún tiempo permanecerá entre nosotros" (*Diario de Pontevedra*, Pontevedra, 1-V-1893).

[2] La dedicatoria de *Femeninas* está firmada en "Villanueva de Arosa, 20 de abril de 1894".

[3] Ulloa, Torcuato, "Femeninas" (*Diario de Pontevedra*, Pontevedra, 4-V-1895)

hinchar el perro, artículos de relleno... eso se acabó para siempre. De hecho, tras su regreso de México, sus colaboraciones en la prensa serán exclusivamente literarias, y además muy escasas en estos años.

A base de influencias logra un momio, un puesto bien remunerado en la administración donde no necesita acudir al trabajo y se limita a cobrar el sueldo. Y no cabe duda de que hay una planificación cuidadosa: en julio de 1894 *Femeninas* entra en prensa[4], volumen que dio una tabarra considerable al editor por la corrección de pruebas como indica el autor en su dedicatoria a Javier Puig "en recuerdo de las muchas latas que le han dado las pruebas de este libro"[5]; en marzo logra el nombramiento para su puesto en Madrid, anunciado en los dos principales periódicos de la ciudad, el *Diario de Pontevedra y La correspondencia gallega*: "Por la Dirección general de Instrucción Pública ha sido nombrado para ocupar un cargo con el sueldo de 2.000 pesetas anuales, en el Negociado de Construcciones Civiles, nuestro apreciable amigo y distinguido escritor, don Ramón del Valle-Inclán"[6].

Y a finales de este mismo mes, nada más salir *Femeninas* de las prensas, la Diputación de Pontevedra compra ejemplares de su libro[7] y muy poco después inicia el viaje: "En el tren mixto de esta mañana salió para Madrid el ilustrado escritor don Ramón del Valle-Inclán"[8].

Nada más instalarse en Madrid comienza una campaña de promoción de su obra, enviando su libro a críticos y escritores de renombre como Clarín, Delorme, Pardo Bazán, Alonso y Orera,... y al tribuno carlista Vázquez de Mella: "Al elocuentísimo orador



Retrato de Valle-Inclán, Pontevedra 1895

4 "Apuntes noticieros", *Diario de Pontevedra* (Pontevedra, 17-VII-1894): "Se está imprimiendo una notable obra titulada *Femeninas* de nuestro estimado amigo el distinguido literato pontevedrés don Ramón del Valle-Inclán".

5 Ejemplar en el Museo Valle-Inclán, Pobra do Caramiñal.

6 *Diario de Pontevedra*, Pontevedra y *La correspondencia gallega*, Pontevedra, 23-III.1895.

7 "Se ha dado lectura a otros dictámenes proponiendo la adquisición de libros nuevos [...] tales como [...] *Femeninas*, por d. Ramón del Valle-Inclán"(*Diario de Pontevedra*, Pontevedra, 3-IV-1895).

8 *Diario de Pontevedra* y *La correspondencia gallega*, Pontevedra (15-IV-1895).

y notable literato Juan Vázquez de Mella en prenda de amistad y admiración R. del Valle-Inclán"[9] dedicatoria que plantea la pregunta, aún sin respuesta, de su afinidad con el carlismo en estos años.

Apenas lleva un mes en la capital cuando a finales de mayo el doctor Carracido lo presenta en una velada en el Centro gallego, acto recogido en reseñas de prensa que amén de calificarlo de "eximio escritor" comienzan a tejer su leyenda con afirmaciones como que regresaba tras "larga ausencia en América"[10]. Aunque su libro no atrajo gran atención debe resaltarse que la crítica literaria no se practicaba en la gran mayoría de periódicos y revistas; solamente algunas firmas se ocupaban de ello, y en las publicaciones importantes sueltos como "Libros recibidos", "Bibliografía", etc. eran de pago, o de favor por mediación de amigos y conocidos, como indicaba Antonio Palomero: "Pues de *Femeninas* no ha hablado la crítica oficial, ni siquiera la crítica de gacetilla, a pesar de haber recibido los dos ejemplares correspondientes. Hemos hablado los que gustamos de dar cuenta al público de todo lo que nos parece digno de sus favores"[11] pero dado que este tema cae fuera de este trabajo solamente anotamos la advertencia que años más tarde, en 1906, el editor Francisco Beltrán daba nada menos que a Rubén Darío: "Los grandes periódicos no hablan de los libros más que a tanto la línea, como el que anuncia una droga para evitar la caída del pelo, pero los redactores pueden decir de ellos todo lo que quieran, es decir, que no les está prohibido hacer artículos ni escribir. Usted juzgará la atención que le guardan sus amigos de por acá"[12].

Situada en su contexto, la mencionada afirmación de Palomero es parcialmente cierta pues el autor obtuvo una atención escasa pero inusual: entre mayo y julio el diario *El país* reproduce el artículo de Torcuato Ulloa sobre *Femeninas*, poco después reseñas en las revistas *Gran vía* y *Blanco y negro*; Catarineau lo alaba en *La pecera*, Gil Parrado, seudónimo de Antonio Palomero, en *Gil Blas*, revista que reproduce su retrato en la cubierta, los antes mencionados artículos de Alonso y Orera...[13]. No hay modo de explicar esta serie de acontecimientos atribuyéndolos a la pura casualidad, sino a la decidida voluntad de darse a conocer como escritor.

La contradicción entre los hechos y varias declaraciones posteriores de don Ramón es llamativa: "Yo nunca experimenté ese irresistible amor, esa vocación de los predestinados al cultivo de las letras"; ".-¿Tendrá usted gran afición a la literatura? –No, señor. Ni antes ni ahora"; "¡Si yo despreciaba la literatura con todo el vigor de mi espíritu!"[14].

[9] Carta a Clarín el 9-V-1895 en Gamallo Fierros, "Aportaciones al estudio de Valle-Inclán" (*Revista de Occidente*, Madrid, 2ª epoca, año IV, nº 44-45, XI-XII-1966); "Al insigne autor de los Aborígenes de América" ejemplar en colección particular; Delorme es autor de *Aborígenes de América: disquisiciones acerca del asiento...*, Madrid, Lib. de Fernado Fe, 1894; "A la ilustre autora de Los pazos de Ulloa en prenda de admiración Ramón del Valle-Inclán Madrid 19-IV-95" en un ejemplar en la Biblioteca de la Real Academia Gallega; el dedicado a Vázquez de Mella en colección particular; Alonso y Orera le dedicará una serie de artículos en *El globo* (Madrid, 6, 27 y 30-VI-1895).

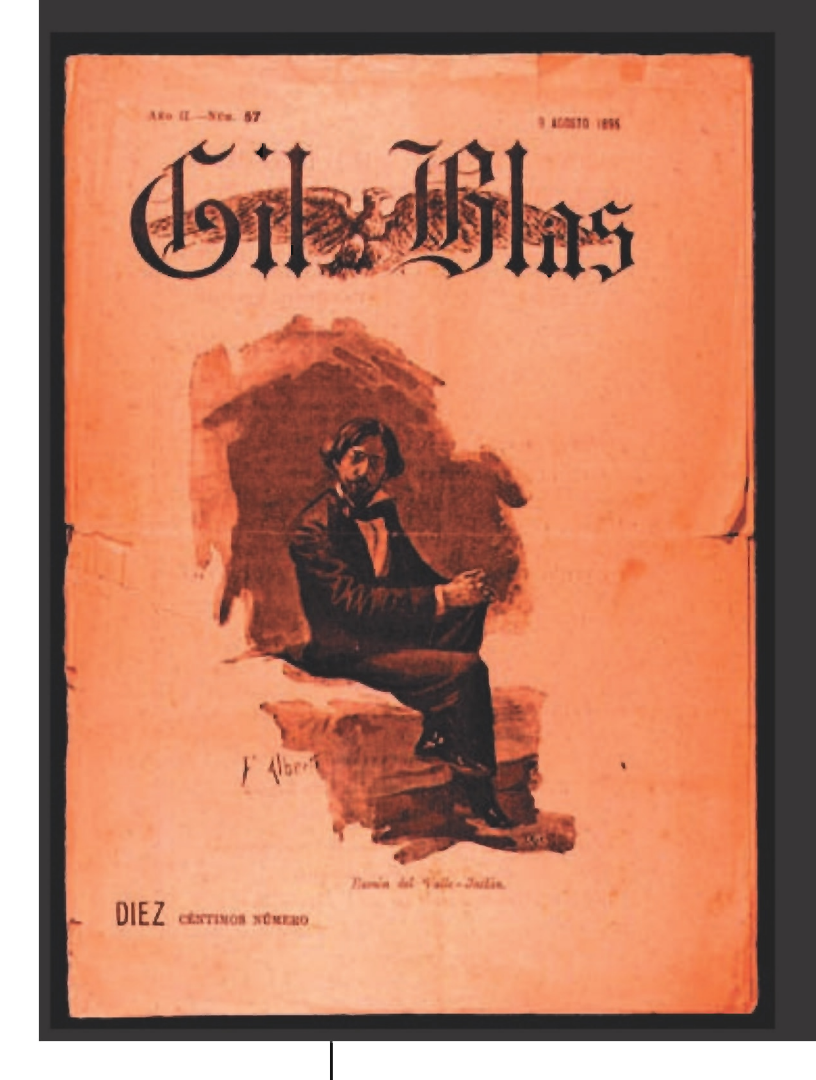
[10] "Noticias", *El liberal* (Madrid, 25-V-1895); *El globo* (Madrid, 25 y 26-V-1895); *El día* (Madrid, 26-V-1895); *La correspondencia de España* (27-V-1895).

[11] *Gil Blas* (Madrid, año II, nº 50, 9-VIII-1895, p. 4). Posteriormente reproducido en *El país* (Madrid, 17-VIII-1895), *La unión republicana* (Pontevedra, 21-VIII-1895) y recogido en el volumen *Trabajos forzados*, Madrid, 1898.

[12] Alvarez, Dictino, *Cartas de Rubén Darío*, 1963, p. 129.

[13] "Bibliografía", *La gran vía* (Madrid, 26-V-1895); Catarineau, R., "La vida literaria", *La pecera* (Madrid, 1-VI-1895); "Bibliografía", *Blanco y negro* (*ídem*).

Si su manera de hacer literatura fue apreciada por pocos, su aspecto causó sensación en la capital. Antonio Palomero, del que fue muy amigo, lo retrata así a poco de que llegase a Madrid: "[...] un tipo completamente extraño, cuya figura exótica llamaba la atención de las gentes. Llevaba amplio sombrero mejicano, negra y sedosa melena, barba puntiaguda, lentes perfectamente acomodados en una nariz nacida para llevarlos, y un cuello inverosímil, en cuyas grandes puntas parecía descansar aquel semblante mefistofélico [...]".



Gil Blas, **Madrid 9 de agosto de 1895.**

Otra descripción también muy temprana es la de Pérez Nieva: "Alto sombrero de pintor, de alas anchas, más propio de un hidalgo del diecisiete que de un naturalista (léase escritor) del diecinueve, rostro avellanado y pálido, ojos vivos tras de unos lentes inquietos, que amenazan siempre caerse y largos cabellos negros, tan largos que le caen hasta los hombros y sobre el cuello de la camisa lindante con el occipucio [...] Tal es el extraño personaje que hace algún tiempo se ve por los paseos, llamando la atención general su continente arcaico e interesante y su mirada aguileña que horada"[15].

Muy semejante es la descripción de Ricardo Fuente añadiendo los problemas que le causaba: "¡De singular heroísmo y firme resignación cristiana ha menester para lucir por los más extraviados rincones de Madrid su exótico y caprichoso tocado! Bien es verdad que él desprecia, con aristocrático desdén de gran señor, el asombro del pacífico burgués, la burlona sonrisa de las mujeres y los agudos dicharachos de la chulapería madrileña" (v. apéndice).

[14] Valle-Inclán, J. y J. del, *Entrevistas, conferencias y cartas*, 1994, p. 133, 144, 184.

[15] Pérez Nieva, A., "Gaceta de Madrid", *La dinastía* (Barcelona, 3-VI-1895).

Muchos otros testimonios coinciden en el aspecto llamativo de don Ramón y en su costumbre de usar enormes cuellos de camisa, muy probablemente para disimular, junto con la barba, las cicatrices producidas por la escrófula que había padecido en su adolescencia, cicatrices que pueden percibirse en una fotografía tomada alrededor de 1888.

El Madrid de 1895 era una ciudad extremadamente ruidosa, el asfalto no se empleó hasta después de la boda de Alfonso XIII, siendo el pavimento de adoquines, recuerda Ruiz Albéniz: "El choque con la piedra de las herraduras de las bestias de tiro y carga, y el rozar de los rodajes, provistos de chapa de hierro y carentes de ballestajes flexibles, ocasionaba tremendo estrépito, de todo punto inevitable y de efectos acústicos irresistibles. Los madrileños que vivieron aquellos años y hoy lean estas páginas, seguramente no habrán podido olvidar el fragor de los volquetes que llevaban materiales a las obras en construcción, o trasladaban escombros [...] el trepidar de coches y tranvías, cargados con las gentes que salían del teatro [...]las frecuentes palmadas y estentóreas llamadas a «Pepeee» o a «Franciscooo», serenos dotados de magníficas facultades pulmonares a juzgar por los horrísonos estampidos de sus réplicas. «¡Voy allaaaa!» [...] el primer pregón de los infinitos que solían producirse y caracterizaban al Madrid sonoro: «¡La cañamonera...¡tostaítos!» [...] «¡La churrera, calentitos!» [...] Luego el pregón de los primeros diarios matutinos *El liberal*, *El país...*"[16].

Y no muy higiénica. Azorín se muestra horrorizado: "Viendo Madrid se ve la España empobrecida del siglo XIX, la nación que no se muda la camisa los domingos [...] las aceras de sus calles están rotas, a pedazos, con hoyos donde el transeúnte peligra a cada paso [...] las bocas de riego están situadas en el centro de dichas aceras, y claro, pasa uno y mete el pie y se moja, o se cae, que es peor. Las calles, muchas no tienen rótulo [...] Otra cosa, por las noches no salga usted de su casa después de las doce, pues no parece sino que en llegando a tales alturas nocturnas sucede aquello del mundo al revés, y las mujeres son las que echan flores a los hombres. Le llaman a uno *prenda*, *rubí*, *simpático* y hasta se permiten tirarle de la capa. (¡Jesús!) [...] De los establecimientos donde el público se sirve no hablemos; no conozco ciudad donde haya menos comodidad en los comercios y menos confort en los cafés, en las peluquerías, etc,... Un detalle, en el café de Fornos, ¡el célebre Fornos!, he encontrado en el servicio aquellas clásicas botellas alargadas que se usan aún en los pueblos, y las no menos clásicas tazas de loza gruesa y basta que todo el mundo conoce. Y esto pasa en Fornos... Ya que hablo de los cafés, diré una cosa: aquí toda la gente de letras que va al café es meritísima; todos son genios, a juzgar por lo que ellos hablan de los demás mortales que no tienen el feo gusto de pasar horas y horas sin hacer nada en una atmósfera apestosa [...] ¿y los edificios oficiales? La Presidencia del Consejo

16 Ruiz Albéniz, V., *¡Aquel Madrid...!*, 1944, p. 4-6.

es una casa mezquina, y en la propia Puerta del Sol hay un caserón mugriento, destartalado, que dicen que es el Ministerio de la Gobernación."[17].

Aunque puede parecer exagerado, Isidro Manzanares en el mismo año de 1897, tiene idéntica opinión: "[..] discurrir por calles más o menos céntricas y hallarlas con la misma ridícula nomenclatura, con el mismo defectuoso sistema de numeración, con los mismos constantes depósitos de basuras, con los mismos mal acondicionados y peormente situados hospitales, con el mismo pauperismo africano y hasta con las mismas inmundas piltrafas sociales codeándose por todas partes y a todas horas, ya con la vejez más crapulosa, bien con la niñez más inocente [...] nos olvidamos de que las calles son un estercolero [...] que la mendicidad, la embriaguez y la prostitución más descaradas se enseñorean en ellas; que el número colosal de vendedores ambulantes las tiene convertidas en constante feria y nauseabunda cochiquera [...] que la organización del servicio policial es de lo más detestable [...] que los mercados una inmundicia, hasta los nuevos de los Mostenses y la Cebada [...] que la higiene pública está abandonada, y en consecuencia, la privada a la misma altura [...] Preguntadle a la muchacha del pueblo si se baña, y se avergonzará; si se limpia los dientes, y os arañará [...] Y no hablemos del sexo feo porque eso es la mar con sus *mareas*, sus *mareos* y hasta sus *cangrejos*. [...] Madrid es un individuo vestido de frac y con alpargatas"[18].

Finalizando agosto de 1895 vuelve a Pontevedra y a pesar de no disponer de otras referencias puede concluirse que la estancia no fue larga[19]. En fecha incierta se instala en la calle de Calvo Asensio, 4 segundo, pero tuvo que ser antes de diciembre de 1895 por la carta a Torcuato Ulloa con esas señas.

Nada puede afirmarse con certeza sobre su alojamiento, un piso entero o un par de habitaciones, si tenía agua corriente o no... Por tradición familiar –fuente que no es evidentemente exacta- Valle-Inclán tenía en una habitación varios recuerdos mejicanos: un sombrero, un látigo y una herradura, pues era una persona supersticiosa. Y aparte de las breves menciones –un cuarto que dice Orts y Ramos- que surgen en este artículo, los demás son testimonios bien harto posteriores, bien literaturizados como Pérez de Ayala en *Troteras y danzaderas* (1913).

En este Madrid "absurdo, brillante y hambriento" Valle-Inclán encontrará buenos amigos en la redacción de *El país*, como Ricardo Fuente y Antonio Palomero, conocerá a los Baroja -particularmente a Ricardo- Gómez Carrillo, Rubén Darío, Tomás Orts, a Cornuty –personaje mucho más importante de lo que muestra la visión de Ricardo Baroja en *Gente del 98*- volverá a encontrarse con Camilo

[17] Martínez Ruiz, J., "Crónica", *El progreso* (Madrid, 3-X-1897).

[18] Manzanares, I., "Madrid, gran ciudad", *El progreso* (Madrid, 22-XI-1897).

[19] *La correspondencia gallega* (Pontevedra, 26-VIII-1895): "Han llegado a esta capital los literatos d. Ramón del Valle-Inclán y d. Javier Valcárcel Ocampo"; también en *La correspondencia de España* (Madrid, 1-IX-1895). En carta del tres de diciembre (*Valle-Inclán inédito*, p. 145) felicita a Torcuato Ulloa por su matrimonio y dado que la ceremonia se celebró en Marcón el veinticinco de noviembre – vease "Vigo y la provincia, *Faro de Vigo* (Vigo, 25-XI-1895)- puede concluirse que Valle-Inclán dejó Pontevedra a finales de octubre o antes.

Bargiela al que ya conocía de la universidad compostelana...

Este grupo de amigos no tiene entre sus preocupaciones la de ganarse el pan. Unos por su trabajo, como Fuente redactor de plantilla en *El país*; otros por sus crónicas y trabajos literarios, como Gómez Carrillo o Darío, y otros... por sus enchufes.

Camilo Bargiela había logrado en 1895 un puesto en la administración de Hacienda; Ricardo Baroja también funcionario en el Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios, había ganado la oposición en 1894 con un sueldo de 1.500 pesetas anuales. Destinado en varios lugares –Cáceres, Teruel, Segovia- aunque poco estuvo en ellos, era como él mismo indica en *Gente del 98* "un señorito" que al llegar a casa tenía la comida en la mesa[20].

Valle-Inclán no sufrió ninguna penuria; al contrario, su vida era regalada. "Valle-Inclán es un hombre envidiable" -dice Ricardo Fuente- "Tiene buenos y escogidos libros para deleitarse en su lectura; amigos con quienes flanear conversando de comunes ideales y aspiraciones; pasa unas cuantas horas diarias en el café Inglés o en la Cervecería, donde abre la válvula de sus odios y desdenes literarios; escribe libros y artículos sin que le aguijoneen las necesidades del momento, y profesa esa amable filosofía cuya suprema fórmula consiste en soberano encogimiento de hombros".

Lo de "libros y artículos" es más bien una hipérbole. Aunque se evita conscientemente la bibliografía de la producción valleinclaniana en estos años, es inexcusable sacar conclusiones: en la prensa madrileña en 1895 publica seis artículos, ninguno de ellos nuevo, y ningún libro; en 1896, nada; en 1897 solamente tres breves textos nuevos y *Epitalamio*; en 1898 nada más que un texto nuevo, ... Por ejemplo, años después, cuando se vea forzado a vivir de la pluma, entre 1901 y 1902 publicará más artículos literarios inéditos que en los seis años anteriores. Pero de momento puede permitirse despreciar –sigue Fuente-

> a los literatos pro pane lucrando, que manchaban su pluma con la desaliñada y pedestre prosa periodística. Contribuye mucho a esta manera de ser de Valle-Inclán, su exagerada admiración por el dandismo. Si fuese rico, sería dandi. Está enamorado de Brummel, D´Orsay y Lauzun; lee cuanto puede hallar a mano de estos tres elegantes a los que llama genios, y la distinción le parece el ideal de una vida.
>
> Ser raro, reservado, frío, indiferente; pensar de diverso modo que la multitud y no confundirse jamás con ella; saber desdeñar y tener como norma de conducta el lema: originalidad, impertinencia y audacia.

Fuente, junto con Torcuato Ulloa, lo describe como una persona "reservada y fría", lo que hace incongruente el testimonio de Ruiz Contreras presumiendo en público de una conquista amorosa[21].

[20] Baroja, R., *Gente del 98*, 1989, p. 51.

[21] Ruiz Contreras, L., *Memorias de un desmemoriado*, 1946, p. 185. El análisis de sus testimonios-mudables con el tiempo- muestra una gran cantidad de falsedades e inexactitudes, que analizaremos en otro trabajo.

El grupo de amigos discute en los cafés, recorre aquellas "tabernas de Madrid" –recordaba Gómez Carrillo- "donde ya hace mucho tiempo [escribe esto en 1899] comíamos y bebíamos –bebíamos sobre todo- Antonio Palomero, Valle-Inclán, Orts Ramos, Rubén Darío, otros cuantos poetas y yo"[22]. También el nicaragüense hará memoria, mucho después, de aquellas "inenarrables tenidas culinarias, de ambrosías y sobre todo de néctares, con el gran don Ramón María del Valle-Inclán, Palomero, Bueno"[23]. Pero no se confunda esto con la mal llamada "bohemia" de la que Valle-Inclán abominaba: "La bohemia me repugna -díjome [Fernanflor] un día. Rubén Darío y Valle-Inclán que también tratan de ser unos escritores de alma principesca, me han dicho lo mismo muy a menudo. Y se comprende. La bohemia de casi todos, es la liga de los cuellos sucios y las copas de mal vino. La otra bohemia, la mía, la que no representa sino una gran libertad de alma artística dentro de la disciplina severa de la forma, sólo existe en París"[24].

Y en cafés y tabernáculos lanza la fantasía con que adornó su vida, quizás para construirse un decorado tras el que ocultarse, fantasías que, tomadas en serio por unos, en broma por otros, dieron pie a la leyenda de su biografía. En el madrileño *El globo* lo pintaron así:

> De las prensas de Pontevedra ha salido estos días un libro singular, que se titula *Femeninas*, y que contiene seis historias amorosas, vividas y escritas las más de ellas el calor de la tierra americana. Su autor, Ramón del Valle-Inclán, es un antiguo amigo de los lectores de *El globo*. Ha publicado multitud de cuentos y artículos en estas columnas, y tan vigorosa personalidad, tenía y tiene, que quien una vez le haya leído a buen seguro que no le habrá olvidado. El libro se parece en todo al que lo ha hecho. De sus páginas, desde la primera hasta la última, se desbordan la juventud, la originalidad y la indisciplina. Es un tipo Ramón del Valle. De regreso de América, y después de haberse calafateado en el país natal de Galicia, toma ahora un copioso baño de Madrid, apercibiéndose para emprender en otoño una segunda excursión o incursión a la Nueva España. Por ahí anda, con su cabellera y sus barbas tan luengas como negras, recorriendo a grandes trancos las calles, y fijando en cuanto ve –sobre todo en las mujeres- una mirada de pájaro de presa, a la vez fulminante y distraída. Quien con él topa se para y se vuelve. Nadie sin embargo le tomará por un superviviente de la bohemia romántica de mediados de siglo. En lo que hace pensar su desusada figura, es en aquellos aventureros españoles, tan dejados de la mano de Dios como picajosos e hidalgos, que en compañía de Pizarro y Balboa encontraron pequeño el Nuevo Mundo. Literato consumado, artista de veras, un tanto desequilibrado de juicio, pero cabal del corazón y del entendimiento, tiene el instinto errático de los celtas, sus antecesores, y parece destinado a la emigración continua. Cinco o seis años ha, estuvo a punto de tomar el hábito en una trapa o cartuja que había entonces, y no sabemos si hay ahora, en las cercanías de Valverde. Dio de pronto una zambullida, y fue a resurgir en la orilla del golfo mexicano. Ya en la tierra de Montezuma [sic] y Juárez, dirigió un periódico, se baleó con cuantos le invitaron a ello, trató amigablemente lo mismo con los contrabandistas

[22] Gómez Carrillo, E., "París: día por día", *La vida literaria* (Madrid, nº 21, 1-VI-1899, p. 341).

[23] Darío, R., "La vida de Rubén Darío contada por él mismo", *Caras y caretas* (Buenos Aires, XV, nº 737, 16-XI-1912).

[24] Gómez Carrillo, E., "En casa de Fernanflor", *La vida literaria* (Madrid, nº 18, 11-V-1899, p. 291).

de Texas que con los tramperos e indios de la Sonora [sic], y puso remate a sus estudios locales metiéndose de hoz y coz en una revuelta, armada contra la reelección de Porfirio Díaz. No le fusilaron en su calidad de extranjero, pero fue, como no podía menos de ser, expulsado del territorio. Recorrió luego el Yucatán, detúvose algún tiempo en Santo Domingo con ánimo de establecer una lotería española, buscó en seguida el contraste intelectual de París, y derrengado, exhausto, molido a consecuencia de ajetreo tamaño, vínose por último a descansar un poco en las márgenes de la ría de Arosa, donde radica el noble solar de sus abuelos. A la vez que descansaba escribía el resumen de sus impresiones. De ese resumen, hecho por un admirable colorista, cuyo dominio de la paleta, a fuerza de grande, no se para en barras ni escrúpulos; de ese libro, lleno de petulancia juvenil y preñado de cosas excesivas pero sinceras [...][25].

Ni había estado en París, ni monje trapense, ni lotería en Santo Domingo, ni nada es verdad excepto su estancia en México. Pero era él mismo quien propalaba esas fantasías, algunas de ellas recurrentes en su imaginario. Gómez Carrillo narra en 1899:

En el Lyon d´Or. Mientras Benavente, en un extremo de la mesa, sonríe con su sonrisa helada y hermética, alejado de todo y de todos, acariciando una visión lejana, Valle-Inclán, en el otro extremo, gesticula, palpita, se mueve y se conmueve; dice lo que piensa y lo que no piensa; habla de Zorrilla y de Rueda, de Anatole France y de Virgilio; recuerda sus efímeras glorias de actor, sus aventuras de coronel mejicano, sus heroísmos de polemista, habla, habla, habla....

-En Oaxaca –dice- me llevaron a la prevención tomándome por loco y me hicieron pasar la noche en el patio. ¡Qué noche! Fue tan larga que logré arreglar dos frases enteras para un cuento que preparaba entonces... Y tenía sueño... Tanto sueño tenía que al amanecer, cuando los guardias llevaron a un asesinado en una camilla, lo primero que hice fue tirar al muerto por un pie y dormirme en su lugar, bajo el toldillo clemente...

Luego hablamos de nuestras habitaciones. Más o menos, todos hemos vivido mal, en piezas húmedas y frías.

-Nadie como yo –dice el autor de *Femeninas*, levantando los brazos con ademán principesco- nadie. Porque figúrense ustedes que al volver de América lo único que me quedaba era una torre en un pueblo de Galicia, una torre desmantelada, a mitad campanario y a mitad pozo artesiano. Pero era mi torre y allá me fui a vivir. Para que las ratas no me comieran, colgué mi cama en el altísimo techo con cuatro cuerdas que sirvieron tres siglos ha a mi tío José, un noble de veras, para colgar a los lacayos que no sabían limpiarle las botas. Las primeras noches todo fue bien; pero al cabo de una semana, cuando recobré mis plebeyos hábitos de artista y comencé a querer dormir hasta las doce del día, los ratones entrometidos y las dulces palomas se propusieron darme pesadas bromas. Por la noche, los ratones subían por los muros y yo tenía necesidad de permanecer en vela para maullar eternamente y espantarles. De lo contrario hubiéranse comido las cuerdas de mi lecho. Al amanecer eran las palomas las que venían a picotearme las barbas...

Una pausa. Luego, como epílogo para hacer ver la bondad de su alma:

[25] "Impresiones de Tierra caliente", *El globo* (Madrid, 23-IV-1895). Aunque la introducción biográfica no lleva firma, el autor sería Eduardo Vicenti si se acepta la afirmación de Ricardo Fuente.

- Empero, un día mi bisabuela, que vive aún y que suele dar banquetes, mandó a dos de sus esclavos a buscar algunas palomas a mi torre. ¡Ah! –les dije después de administrarles un centenar de azotes- ¿Palomas? ¡De ningún modo! Id a decir a mi señora bisabuela que las aves que se refugian noblemente en mi palacio, merecerán siempre mi apoyo y mi protección...

Al fin, con irónica amargura:

- Y a la madrugada siguiente me picaron más fuerte, las plebeyas...

y puede verse un relato muy semejante en una entrevista concedida en 1918[26].

A su llegada a Madrid encontró la protección de Manuel del Palacio, a quien probablemente había conocido en sus veraneos en Pontevedra y a una de sus hijas, María, le dedicó una hoja en su álbum[27]. Otro de sus protectores, con el que mantendría una larga amistad, fue Armando Palacio Valdés[28]. Poco hay de verdad en su nota de *Sonata de primavera* (1904): "Solo, altivo y pobre, he llegado a la literatura sin enviar mis libros a esos que llaman críticos [...]", exceptuando el adjetivo "altivo".

No se tome al Valle-Inclán de estos años por un marginado de la vida social que solamente tiene sitio en cafés y redacciones de prensa. Se le encuentra en enero de 1896, junto con Salvador Rueda, López Castillo, Ricardo Fuente y otros, en la boda del escritor venezolano Miguel Eduardo Pardo, y en 1898 está entre los invitados por el Ministro de la República de Bolivia en Madrid, don Moisés Ascarrunz[29].

Volviendo a 1896 sorprende un suelto en la prensa: "Nuestro querido amigo, el notable escritor don Ramón del Valle-Inclán, saldrá muy en breve para Méjico, en donde se propone continuar sus tareas periodísticas y literarias. Feliz viaje, y que coseche nuestro querido amigo tantos laureles y tantas pesetas como le deseamos"[30], información difícil de valorar sin más apoyos; cabe que fantasease con volver a México pero también que sea una broma de sus amigos en el diario *El país*. Cuando toda la redacción fue encarcelada en la Modelo en febrero de 1896, Valle-Inclán, entre muchos otros fue al menos dos veces a visitarlos en la cárcel[31].

Sin embargo lo más interesante es el anuncio en 1897 de una zarzuela escrita a medias con Camilo Bargiela: "Nuestros estimados amigos los señores don Ramón del Valle y don Camilo Bargiela que aun no hace muchos años compartían con nosotros las tareas de estudios [...] van a publicar una zarzuela basada en asuntos regionales y que se estrenará pronto en el teatro de Maravi-

[26] Gómez carrillo, E., "Día por día", *La vida literaria* (Madrid, nº 16, 27-IV-1899, p. 258). ;v. *Entrevistas, conferencias y cartas* (p. 184-185).

[27] Landín, P., *De mi viejo carnet*, 1984, p. 61-63 indica que a la tertulia de Manuel del Palacio "eran contertulios asiduos d. Ramón del Valle-Inclán y Portela Valladares"; el texto titulado "María del Palacio (Miniatura)" en *OC*, 2001, II. p. 1817.

[28] Clarín, "Palique", *Madrid cómico* (Madrid, 25-IX-1897, p. 315): "[...] Según mis noticias, Valle-Inclán, aunque *nuevo*, es listo y ha leído. Me lo ha dicho persona de tanta autoridad y tan malas pulgas críticas como el autor de *Maximina* y *La fe*, Armando Palacio".

[29] "Noticias", *El país* (Madrid, 13-I-1896). Miguel Eduardo Pardo (1868-1905) publicó en *El cojo ilustrado* –revista de Caracas, no de Bogotá como disparata Serrano Alonso, J., *Bibliografía general de Ramón del Valle-Inclán*, 1995, p. 35 por no haberla visto nunca- sus impresiones de su estancia en España, bajo el título de "Madrileña" al menos durante 1894; "Un almuerzo" (*La época*, Madrid, 20-XII-1898).

[30] *El país* (Madrid, 17-I-1896).

[31] "Visitas a los presos", *El país* (Madrid, 20-II y 13-III-1896).



Camilo Bargiela

llas de Madrid. Se titulará la obra *Los molinos del Sarela* y tendrá marcado sabor gallego"[32]. Aunque nada más se conoce de esta obra, que no llegó a estrenarse, da un claro indicio del interés que tenía por el llamado "género chico" que tanta impronta tendría posteriormente en sus esperpentos.

Muy poco después tiene su primer duelo en Madrid; se bate a sable con Julio López del Castillo, periodista y escritor: "Examinando unos sables los señores don Julio López Castilla y don Ramón del Valle-Inclán, al anochecer de ayer y en la quinta de Sabater, ambos señores tuvieron la desgracia de herirse levemente, uno en el brazo y otro en el costado"[33]. La noticia comienza con el frecuente eufemismo –"Examinando unos sables"- para evitar denominarlo duelo o desafío, pero la mención de la "quinta de Sabater", donde se resolvían la mayoría de las cuestiones de honor, no deja lugar a dudas. Aunque muy posterior Armiñán relata que "el 23 de julio de 1896 se baten a sable Julio López del Castillo y don Ramón del Valle-Inclán. Heridos ambos. El que ya era un brillante escritor [...] se batió con juvenil soltura. Se hirieron ambos en un golpe doble. Yo me encontré en el Ateneo a Valle-Inclán, y al felicitarle, con su lengua chapucera [sic] me contestó: «Amigo mío, las armas no hay duda que tonifican»"[34].

Aunque rasgo anticuado, el duelo estaba muy presente entre militares y periodistas, las llamadas "Cuestiones personales" de las que la prensa no se recataba de informar, por ejemplo: "Por la mañana y por la tarde realizaron ayer un asalto de armas a sable de combate y pistola, los señores Hidalgo Saavedra (hijo), París, Cadena y

[32] "Noticias de Galicia", *Gaceta de Galicia* (Santiago, 14-VII-1896); similar *en Faro de Vigo* (Vigo, 17-VII-1896): "Dentro de poco se estrenará en el madrileño teatro Maravillas una zarzuela basada en asuntos regionales, de marcado sabor gallego, de la que son autores don Ramòn del Valle-Inclàn y el tudense don Camilo Bargiela. Se titula *Los molinos del Sarela*"; poco más tarde en *El globo* (Madrid, 21-VII): "Los escritores gallegos don Ramón del Valle-Inclàn y don Camilo Bargiela han terminado una obra, cuya acción se desarrolla en Galicia, titulada *Los molinos del Sarela*. Esta se estrenará en Maravillas".

[33] "Noticias", *El país* (Madrid, 24-VII-1896); también *El globo* (ídem): "Se nos dice que los señores Valle-Inclán y López Castilla se encuentran heridos, aunque, afortunadamente no de gravedad"; también "Lances", *El imparcial* (Madrid, 25-VII-1896). A pesar de los errores de la prensa se llamaba José López del Castillo, granadino, que publicó con el seudónimo de Aben-Humeya.

[34] Armiñán, L. de, *El duelo en mi tiempo*, Madrid, 1950, p. 144.

Useria, redactores de *La nación*, con los señores Riquelme, Fuente, Ruiz Morales y Ruanova de *El país*". Traemos a colación este caso, no sólo por ser muy famoso en su tiempo, sino por la singularidad de que se batiesen las redacciones de dos periódicos. Y, por citar solamente nombres respetados en su época, Leopoldo Alas, "Clarín", le mandó los padrinos a Manuel del Palacio; Emilio Bobadilla, "Fray candil", a Clarín; Rafael Gasset, el director de *El imparcial*, se bate a espada francesa con el conde de Xiquena; Alejandro Lerroux con Dionisio de las Heras, Ramiro de Maeztu con Adolfo Rodrigo...[35].

Desde joven había mostrado un gran interés en la esgrima que había aprendido con Attilio Pontanari dando juntos algunas exhibiciones[36] y gustaba de presumir en público de sus habilidades. Alejandro Lerroux lo pinta de esta manera: "Valle-Inclán encontró pronto la plantilla [se refiere a *El país*] de su vocación. Recién llegado de sus aventuras mexicanas, llenaba la redacción con la pompa de sus relatos fantásticos, de sus novelas de amor, de sus correrías por las rutas de los conquistadores, de sus desafíos; sobre todo de sus desafíos. Había ensartado a no sabía cuántos con una estocada misteriosa que le había enseñado confidencialmente un condottiero italiano. Era infalible. La llamaba la estocada de la noche y para enseñárnosla convertía el salón de la redacción en una sala de armas. Ponía en la oposición a Ricardo Fuente con un bastón en la mano. Colocados los dos en guardia, chocaban los aceros, vamos al decir, mas como se suponía que el lance era de noche, al provocar Valle-Inclán una estocada a fondo de Ricardo, Valle se tiraba de pechos al suelo, elevaba el brazo armado, el adversario hería en el vacío, pero al impulso del ataque se clavaba en la espada traicionera, recibiendo así la estocada de la noche. Ricardo Fuente desesperaba a Valle-Inclán porque no se dejaba ensartar en su bastón con la estocada de la noche, sino que, al contrario, cuando Valle-Inclán se arrojaba al suelo, Ricardo, afectando figura de san Jorge matando la araña, ponía un pie sobre el hombro de su adversario y hacía como si le clavase por la espalda con su seudo-espada contra el suelo. ¡Válame Dios y qué palabrotas las del exquisito autor de la *Sonata de otoño*!"[37].

Lengua afilada y opiniones literarias que no dejan títere con cabeza serán también una de sus características para asombro de Fuente: "Un cónclave de cardenales que oyese blasfemar a Satanás no quedaría tan admirado y estupefacto como cualquier amante de las letras al oír a Valle sus heréticos atrevimientos. Genios que tuvieron a los siglos por voceros y turiferarios de su fama, son juzgados por Valle-Inclán con el más hipérbolico desprecio". Pero no solamente él, sino la llamada "gente nueva", fueron conocidos por su desprecio de las figuras literarias canónicas. Tanto así que hasta la revista *Don Quijote*, favorable a los

[35] *El globo* (Madrid, 16-IX-1895) *Madrid cómico* (Madrid, 5-X-1889, p. 3 y 6); *ídem*, 27-II-1892; *El liberal* (Madrid, 20-VII-1896); *El país* (Madrid, 17-II-1898); *El imparcial* (Madrid, 18-XI-1899).

[36] Valle-Inclán, J. y J. del, *Exposición don Ramón María del Valle-Inclán (1866-1898)*, Santiago de Compostela, 1998, I, p. 22-23.

[37] Lerroux, A., *Mis memorias*, Madrid, 1963, p. 191. Véase también Ricardo Baroja, *Gente del 98* (p.63-64).

modernistas y en la que don Ramón había publicado, les dedica una sátira: el anónimo "Quiero ser modernista", ambientado en "el interior de la redacción del semanario decadente *Nuevos Gérmenes*. Periódicos colgados, entre los que ocupan lugar escogido *Savia*, *Libélulas* y *Horizontes*"; al aspirante a entrar en la redacción se le pide su valoración de diversas figuras literarias:

> Usted opinará con nosotros que Víctor Hugo es un majadero, un sublime congrio, que retrasó el buen gusto literario en Francia más de un siglo. Del mismo modo estará usted conforme con nosotros en que los dramas del ogro romántico los escribía un campanero de Nuestra Señora de París y preferirá usted mil veces las poesías de Mallarmé a los poemas del autor de *Los miserables*.
>
> -Desde luego.
>
> -Por supuesto usted no habrá tenido el mal gusto de leer a nuestros clásicos: Lope de Vega es un Jackson de la época, Rojas un infame autor cómico, Calderón un latero imposible...[38].

Esa va a ser la imagen pública, pero en la correspondencia con Torcuato Ulloa aparece una figura diferente: "[...] Hace un mes que no salgo de casa. Trabajando sin descanso, enfebrecido como no lo estuve jamás [...] ¿Sabe usted como lapidaba antes? Pues he añadido unas faceta más. Ya no tolero oraciones construidas de igual modo; ni preposiciones iguales en oraciones próximas [...]"; no sólo libros sino también el proyecto de una revista para la cual no ha "vacilado en tomar a préstamo unos duros"[39].

La revista no logró llevarla a cabo pero por lo expuesto se esfuerza, y mucho, aunque publique muy poco. Probablemente haya más de una causa: en el plano editorial se halla forzado a sufragarse los gastos de edición de un volumen, que solamente dará pérdidas económicas; en las publicaciones periódicas la censura, la obligación de adaptar el texto al espacio concedido, y además la profusión de erratas que debía ser insufrible para un dandi del estilo, para un refinado literato que mide y aquilata cada palabra. A lo anterior cabe añadir la pereza o la incapacidad del autor de dar forma a sus trabajos. Sin embargo resulta chocante su actitud con publicaciones muy favorables como la revista *La vida literaria*, dirigida por su amigo Jacinto Benavente, en la que solamente publica dos textos breves –"Tierra caliente (Impresión)" y "La reina de Dalicam"- frente a autores mucho menos reputados, por ejemplo, Camilo Bargiela que publica tres[40]. Y ninguna revista excepto *La vida literaria* le dio el bombo de publicar dos magníficas caricaturas suyas.

El antes mencionado Bargiela o Azorín mencionan también el criterio de evitar la repetición de preposiciones: "-¡Cuatro preposiciones de ablativo seguidas! Grita leyendo un artículo del *Heraldo*- Las estatuas de piedra de los reyes de la

[38] "Quiero ser modernista", *Don Quijote* (Madrid, XI, nº 33, 22-VIII-1902, p. 4).

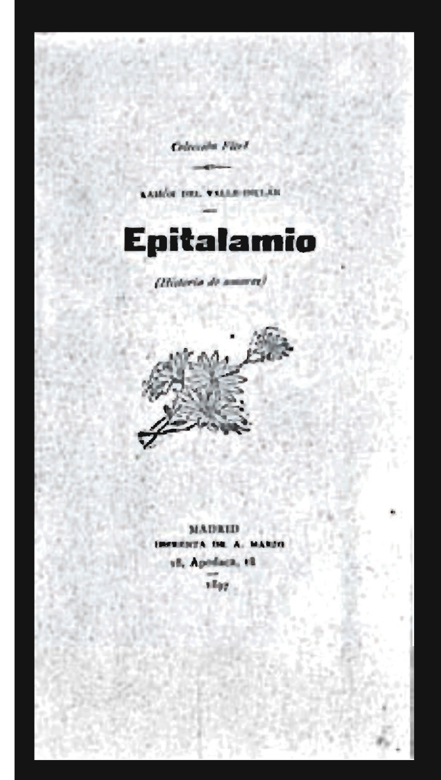
[39] *Valle-Inclán inédito*, 2008, p. 146, 150-152.

[40] Bargiela, C., *La vida literaria* (Madrid, nº 10, 11-III, p. 167; nº 12, 25-III, p. 200 y nº 19, 13-V-1899, p. 198).

plaza de Oriente... ¡Qué escándalo! ¡Horroroso!"[41].

Aparentemente estuvo en el verano de 1896 en Incio, Lugo, pero es sólo una nota de prensa que le encargó a Torcuato Ulloa debido a "un enredoso y femenil negocio, muy largo de contar, me conviene aparecer ausente de Madrid. ¿Podría Vd. publicar en un periódico de Galicia –cualquiera que él sea- esta noticia u otra semejante- «Hállase en las aguas de Incio [...]»". Ulloa se portó con el encargo:

> Hállase en las aguas del Incio el distinguido escritor hijo de esta provincia d. Ramón del Valle-Inclán, que necesitaba reponer su salud un tanto quebrantada. Es de suponer que no tardemos mucho en tener el gusto de verle por esta capital.
>
> Con referencia a trabajos de este escritor nos han dicho que será fácil que a principios de otoño publique una novela titulada *Candor* que tiene ya casi terminada, y más adelante un nuevo libro de cuentos, trabajo que hay que esperar con impaciencia puesto que son del mismo autor de las notables *Femeninas*[42].



Portada de la primera edición de *Epitalamio*, Madrid, 1897.

Especular con estos datos no lleva a ninguna parte. ¿Por qué un diario cualquiera? Es difícil que toda la prensa gallega fuese leída en Madrid siendo más lógico hacer publicar una nota así en un diario de la capital; por el contrario, si la nota estaba destinada a ser leída en Galicia tampoco tiene sentido un diario cualquiera. Los únicos autores que mantienen un amorío de Valle-Inclán en estos años son Ruiz Contreras, muy poco fiable, y Cansino Assens que peca de lo mismo[43].

Valle-Inclán sigue con su vida de cafés y tertulias, en el café Inglés y en casa de Ruiz Contreras: "[...] Valle-Inclán se pone furioso y dice que Paul Louis Courier es un melón, y que Balzac es otra hortaliza por el estilo y entonces Fuente descuelga de una panoplia un trabuco y le fusila simbólicamente. Porque esto pasa en los miércoles de Ruiz Contreras, reuniones bohemias en las que se habla de todo"[44].

En marzo de 1897 sale a la luz *Epitalamio*, su segundo libro, obteniendo más atención y mayor crédito que *Femeninas*. Zeda –seudónimo de Francisco Fernández Villegas- aunque admitiendo su disgusto por la literatura erótica considera que es la "obra de un verdadero poeta", Navarro Ledesma sin tomar posición declara que es "positivamente raro", Benavente –para algo están los amigos- lo alaba... solamente Clarín se espanta y fulmina la obra en uno de sus "Paliques". Valle-Inclán se tragó el orgullo enviando una carta

[41] Martínez Ruiz, J., *Charivari*, 1897, p. 42.; Bargiela, C., "Modernistas y anticuados" *Luciérnagas*, Madrid, 1900, p. xxii: "Valle-Inclán, descendiente artístico de Bocaccio o el Aretino, que con santo horror al elemento céltico de la lengua, declara la guerra a las preposiciones".

[42] *Valle-Inclán inédito*, p. 146 y "Valle-Inclán", *La opinión* (Pontevedra, 26-VIII-1896).

[43] Para Ruiz Contreras v. nota 21; Cansinos Assens, R., *La novela de un literato*, 1995, III, p. 61: "[...] este Carracido es el de la conocida anécdota de Valle-Inclan, al que como gallego brindó hospitalidad en su casa cuando llegó desconocido a Madrid, recibiendo como pago del bohemio unos cuernos publicados por todo Madrid".

[44] *Charivari*, p. 41-42.

al feroz crítico en la que acepta el palmetazo; Clarín por su parte le contestará mucho más amable a través del *Heraldo de Madrid* y de nuevo el joven autor se inclina en otra misiva[45]. Años después cambiará totalmente el incidente declarando que *Epitalamio* "mereció de Clarín una crítica encomiástica y benévola"[46].

Siguiendo a Azorín "Valle ha llevado su obra a varios libreros, a ver los ejemplares que le tomaban, a mitad de precio. Fe le ha tomado dos, y en otras dos librerías, tres: total ¡cinco!

He cogido el ejemplar que llevaba de muestra –dice Valle- y lo he tirado en medio del arroyo... regalo la edición"[47].

Pero los hechos desmienten tal afirmación, pues a través de las dos cartas entre Valle-Inclán y el librero Fernando Fe no cabe duda de que depositó en esa casa buena parte de la tirada, sino toda, aunque ignoramos en qué condiciones:

Mi distinguido amigo: Antes de irme de veraneo –como todos los años— deseaba arreglar definitivamente nuestra cuentecilla.

Vamos a ver. ¿Por qué [sic] Vd. no se queda con los doscientos ejemplares de *Epitalamio* en treinta y cinco durejos. (están al cincuenta por cien, y hago una rebaja de veinticinco pesetas). Saquémonos esa cuentecilla de encima. ¿Le parece? En espera de sus órdenes se repite de Vd. afmo y s.s. q. b. s. m.

Ramón del Valle-Inclán

s/c. Calvo Asensio 4 portal—derecha

Aunque no lleva fecha, la irónica mención del "veraneo" la situaría en la primavera de 1898[48]. Además *Epitalamio* se anuncia desde el dos al ocho de agosto en *El tío Paco*, diario satírico, republicano, con feroces ataques al carlismo. Aun desconociendo si la publicidad fue pagada o de favor mediante alguno de sus colaboradores como Manuel Bueno, evidencia una clara voluntad de vender la edición[49].

Que don Ramón tuviese un gesto teatral, una pose de escritor "maldito" con un ejemplar del libro, o que se esparciese esa anécdota en los corrillos literarios, es plausible, pero los hechos indican lo contrario.

La misma confusión existe con la pretendida traducción de *La condesa Romaní*, original de Dumas hijo, que le atribuye Ruiz Contreras, pero es altamente dudoso cuando no falso. En el repertorio de la compañía de María Tubau se anuncia "[...] *La*

[45] La edición lleva la fecha del 7 de marzo; lo confirma Martínez Ruiz, J., "Crónica", *El motín* (Madrid, 20-III-1897): "[...] *Epitalamio*, publicado estos días [...]"; idéntico en *Charivari*, p. 40-42; Zeda, "Autores y libros", *La época* (Madrid, 3-IV-1897); F. N. L., "Índice de libros", *El globo* (Madrid, 13-IV-1897); Clarín, "Palique", *Madrid Cómico*, XVII, nº 762, 25-IX-1897, p. 315) y *Heraldo de Madrid* (Madrid, 9-X-1897). Las cartas entre ambos en Gamallo Fierros, "Aportaciones al estudio de Valle-Inclán".

[46] *Entrevistas, conferencias y cartas*, p. 133.

[47] *Charivari*, p. 50. Años más tarde Azorín varía su testimonio, "La generación de 1898", *La esfera* (Madrid, I, nº 17, 25-IV-1914): "Valle-Inclán ha recorrido las librerías con *Epitalamio*, no ha colocado más que cuatro o seis ejemplares. Genialmente, con altivez magnífica, Valle-Inclán abre la ventana del café y lanza su librito a la calle"; finalmente -efectos del tiempo- en Jorge Campos, *Conversaciones con Azorín*, 1964, p. 52: "Me cuenta lo de Valle-Inclán, con *Féminas* [sic], que sólo vendió dos o tres después de recorrer las librerías, y terminó sentándose en un café y tirando el libro por la ventana".

[48] *Valle-Inclán inédito*, p. 147; Gago Rodó, A., "Valle-Inclán y su obra a la luz de nuevas cartas", separata de *Voz y letra*, VI /2, 1995, p. 57.

[49] El fundador del diario, Antonio Sánchez Pérez, "Correspondencia particular", *La ilustración española y americana* (XLVIII, nº xxxvii, Madrid, 8-X-1904, p. 206) dice: "El tío Paco, diario satírico de vida muy corta, pues vivió sólo dos meses, por razones y por causas cuya exposición no es de este lugar, habrían colaborado Manuel Bueno, Valle-Inclán, Maeztu, Zamacois". En la colección consultada en la Hemeroteca municipal de Madrid no aparece la firma de don Ramón, aunque sí las de Bueno, Zamacois o Alonso y Orera.

condesa Romaní, traducida por Luis Ruiz Contreras"[50] y en otra prensa sin mención del traductor. Tras el estreno en octubre -un estrepitoso fracaso- sale la especie de que eran dos los traductores, Luciano Salvador y Ramón Valladar, pero es más apropiado tratar este asunto en un futuro análisis de los testimonios de Ruiz Contreras.

Por cierto que en la compañía de María Tubau trabajaba con bastante éxito una joven actriz, Josefina Blanco, que años después sería su esposa.

A finales de año asiste a un homenaje a Clarín –a decir de Manuel Bueno, Valle-Inclán sentía admiración por él- y un diario señala su presencia "tan original en su *tenue* como en su estilo"[51].

En 1898, a pesar de anunciar su nueva obra, *Tierra caliente*[52] , Valle-Inclán, tras pedir ayuda a Pérez Galdós[53], debuta como actor el siete de noviembre en un papel hecho a su medida en *La comida de las fieras*, de Benavente, obra en la que coincide con Josefina Blanco. Obtiene un gran éxito lo que obliga a poner bajo sospecha el tan traído y llevado "ceceo" de don Ramón. Una de su frases "!Estoy desolado¡" atraía a la gente por como la declamaba; *Calínez*, publicación satírica que despellejaba a Valle-Inclán, presenta a "Vallecito (joven decadente y galante)" con parlamentos como: "[...] En aquel sublime estallar de las neurosis intelectuales se pierde todo; hasta lo que sacó incólume en Pavía Francisco I. Estoy desolado, pero también sé decir buen provecho en catorce idiomas y volviendo la cara, como los espadas decadentistas modernos"; años más tarde volvemos a encontrarla: "Mi adorado Raimundín: ¡Estoy desolada, como Valle-Inclán en *La comida de las fieras*!"[54].

***Madrid Cómico*, Madrid, 11 de diciembre de 1897.**

[50] "La campaña de invierno", *La correspondencia de España* (Madrid, 2-IX-1897).

[51] "Obsequio a Clarín", *El globo* (Madrid,26-XI -1897); Bueno, M., "Crónica literaria", *ídem* (20-XII-1897): "[...] exponiendo mi opinión altamente favorable al autor de Teresa, opinión que luego ví confirmada en conversaciones que sostuve con Verdes Montenegro, Jacinto Benavente, Ramón del Valle-Inclán [...]".

[52] "Noticias literarias", *El país* (Madrid, 26-II-1898): "Valle-Inclán –el truculento y suntuoso Valle-Inclán- publicará pronto una nueva obra, Tierra caliente, que será, en parte, un libro de recuerdos y en parte un álbum de paisajes tropicales [...]"

[53] Nuez, S. de la y Schraibman, J. , *Cartas del Archivo de Pérez Galdós*, 1967, p. 27.

[54] "Escenas sueltas de nuestros autores dramáticos (De don Jacinto Benavente)", *Calínez* (Madrid, I, nº 6, 21-XII-1898); "Las vírgenes locas", *Don Quijote* (Madrid, XI, nº 1, 31-I-1902, p. 1).

Si era un defecto tan notorio, ¿cómo nadie lo puso de relieve en sus dos apariciones como actor? Y desde luego publicaciones tan mordaces como *Calínez* o *Gedeón* no hubieran dejado pasar la ocasión de colocarle una pulla.

El éxito de la obra se celebró, como no podía ser de otra manera, con un banquete a Benavente donde no faltó don Ramón[55].

Políticamente los escasos datos son contradictorios; por una parte Ricardo Baroja lo define como "jaimista" pero su testimonio es muy posterior. El más próximo, Ricardo Fuente, lo describe apático:

> fuera del arte todo le es extraño y nada comprende o nada afecta comprender [...] Cuando en la redacción de *El país*, que Valle solía visitar con frecuencia, porque en ella contaba con buenos amigos, se discutían acaloradamente los acontecimientos políticos [...] Valle nos miraba trabajar entre asombrado y desdeñoso. ¡No llegaba a comprender el porqué de nuestra exaltación![...]
>
> -¿Qué os importa a vosotros la República? –decía Valle luego que, terminado el trabajo, descansábamos de sus fatigas con alegre charloteo- ¿Para qué más libertad? ¿Impide la monarquía que haga uno lo que bien le cuadre? Aquí me tenéis a mí, que ni estoy empadronado, ni tengo cédula, ni sé siquiera a que nación pertenezco legalmente, y sin embargo, nadie se mete conmigo ni me incomoda. Comprendo que defendieseis la república si con la monarquía no pudiésemos publicar nuestros libros o nuestros artículos. Cada uno a lo suyo. ¿La república? Que la defiendan los que la necesiten. Si es más barata y mejor que el régimen actual que procuren traerla los comerciantes, los industriales, los que pagan contribución. Esos, sí, pero nosotros que nada tenemos ni tendremos ¿qué nos va en ello?.
>
> Este desprecio de Valle por la política daba origen casi siempre a violentas discusiones.

Algún que otro hecho, como su firma en una carta a Zola felicitándolo por su actitud en el caso Dreyfus, tampoco permiten formar un juicio sobre sus ideas políticas[56]. Unicamente Rubén Darío, en un jugoso retrato, menciona su ideología pero como una pose estética:

> [...] deja crecer su cabellera, alarga sus cuellos gladstonianos de manera inverosímil y los acompaña de corbatas fastuosas que servirían de chal a una mujer [...] Cuando se es un artista de tal aristocracia, bien se puede usar un cuello más largo que los demás y una corbata semejante al velo de Tanit.
>
> ¡Curioso personaje, curiosa vida de aventuras! Valle-Inclán es de origen gallego; hoy reside en la corte después de haber andado largamente por la mitad del mundo. Ha sido cómico, periodista, fraile trapense, militar mejicano [...] En política es carlista porque d. Carlos es un buen mozo y reside en Venecia[57].

Al volver a las tablas en enero de 1899 su carrera de actor sufre un severo revés en el estreno de *Los reyes en el destierro*: "El señor Valle-Inclán que en *La comida de las fieras* debutó con aplauso [...] no tuvo anoche buena fortuna. En su

[55] "Banquete en honor de Benavente", *La época* (Madrid, 14-XI-1898).

[56] "En Madrid", *El imparcial* (Madrid, 12-II-1898). La carta a Zola fue una campaña organizada por la revista *Don Quijote* con bastante eco en la prensa y que llegó a recoger unas cuatrocientas firmas.

[57] Darío, R., "Un estilista que vendrá", *La nación*, (Buenos Aires, 4-VI-1899); seguimos a L. Schiavo, "Valle-Inclán en *La nación* de Buenos Aires", *Grama y cal* (Palma, nº 1, 1995, p. 213-217).

corto papel de marqués y héroe fue muy reído y estuvo apunto de estropear el buen éxito de la obra". En cambio, Josefina Blanco, que actuaba en el papel de Guillermo, recibió elogios: "[...] y Josefina Blanco, actriz de talento cuyos adelantos son visibles, estuvo muy bien y muy mona además"[58].



Comida homenaje a Gómez Carrillo, Madrid, 1899.

Aprovechando la visita a Madrid de Enrique Gómez Carrillo organizaron un banquete en su honor. Asisten Alejandro Sawa, Rubén Darío, ... en una de las fotografías puede verse a don Ramón durmiendo con la cabeza apoyada en otro de los asistentes[59].

Si trabaja en sus libros o no, o si no logra el resultado deseado es una incógnita pero siguiendo a sus amigos de *El país*: "Valle-Inclán, el autor de *Femeninas*, se propone terminar en breve su libro *Tierra caliente*, colección de pintorescos cuadros tropicales. Tantas veces nos lo ha ofrecido que ya no nos atrevemos a esperarlo"[60], parece haber abandonado su quehacer literario.

Persona poco propicia a trabajar en grupo, su paso por las revistas será breve, unos meses en la redacción de *Germinal*, y lo mismo en R*evista nueva* fundada por Ruiz Contreras y José Lassalle[61]. Este último, aunque más de veinte años después, ofrece la única descripción de sus interioridades:

> [...] El autor del título, el forjador de la idea, fue mi buen amigo Luis Ruiz Contreras. El capital fueron unas cuantas pesetas que entre él y yo pudimos reunir; el impresor fue Antonio Marzo, que nunca nos apuró por el cobro de los recibos de la imprenta; el local, un modestísimo entresuelo en una destartalada y vieja casa de la calle de la Madera, que había sido, según dicen, morada nada menos que de uno de los príncipes de nuestros ingenios: Quevedo.
>
> El mobiliario lo constituían dos mesas, cuatro sillas y un estante, sacados a la vergüenza pública desde el fondo de nuestras respectivas guardillas, en donde reposaban, muy merecidamente, las fatigas de una larga y laboriosa existencia.

[58] Laserna, J. de, "Los teatros", *El imparcial* (Madrid, 22-I-1899). Casi todas las reseñas del estreno son críticas con el papel de Valle-Inclán exceptuando *Bellas artes* (Madrid, 26-I-1899) que mantiene que actuó bien pero no gustó; para Josefina Blanco v. Palomero, A., "Crónicas teatrales", *El nuevo país* (Madrid, 22-I-1899).

[59] "Por Gómez Carrillo", *La vida literaria* (Madrid, 20-IV-1899, p. 248-249); una jocosa crítica en "Banquete decadentista", *Juan Rana* (Madrid, 21-IV-1899).

[60] "Indiscreciones literarias", *El país* (Madrid, 24-IV-1899).

[61] Don Ramón aparece como miembro de la redacción de *Germinal* el treinta de abril de 1897 y su cese se publica el treinta de julio; tanto en esta publicación, como en *Revista nueva*, publicará, con ligeras variantes, el mismo texto titulado "Ádega".



Caricatura de Leal da Cámara.

En la puerta de la calle una placa de cinc decía:

Revista nueva, Redacción- Administración.

Detrás de esta puerta, un chicuelo canijo, con una coleta así de grande, con un flamante uniforme de botones comprado en los almacenes de El Águila. Y... ya teneis vivita y coleando una revista literaria: la *Revista nueva*.

Delante de mí tengo un número. Es un folletín en octavo, de ochenta páginas, elegante y discreto [...] Lo abro. En el índice puedo leer los siguientes nombres: Ruiz Contreras, Ramiro de Maeztu, Jacinto Benavente, Martínez Sierra, Pío Baroja, Ramón del Valle-Inclán, Azorín, Unamuno, Rubén Darío, Amado Nervo y... modesto y hasta amedrentado ante el clamor de tanta gloria y grandeza, ¡el mío!

Al pronto diréis que con las cuatro pesetas y pico de capital con que contábamos, y de las cuales ya os he hablado, Contreras había hecho milagros para conseguir esa lista de colaboradores; mas si no olvidáis que la revista en cuestión es vieja de más de veinte años, caeréis en la cuenta de que los nombres célebres de esa pléyade eran por aquel entonces humildes o desconocidos. Sólo Ruiz Contreras y Benavente habían ya hecho algo; los demás puede decirse que hacíamos nuestras primeras armas en *Revista nueva*. [...] Nos reuníamos todas las tardes. En la redacción reinaba una franca y juvenil alegría. Ni el presente ni el porvenir nos preocupaban. El presente tenía veinticinco años; el porvenir ¡estaba tan lejos!

A cada lado de la inmensa ventana, por la que entraba a torrentes la luz del incomparable sol madrileño, habíamos colocado las dos mesas: la redacción aquí, la administración allá. Así lo había decidido el espíritu organizador de Contreras, que frecuentemente se escandalizaba ante nuestra desordenada bohemia; pero como nosotros no respetábamos esa división teórica, un día Contreras [...] ató una soga por uno de los extremos a la reja de la ventana y el otro a un clavo fijo en la pared de enfrente, especificando con un gesto definitivo y que no admitía réplica: Esta es la administración, esta es la redacción.

Ruiz Contreras era el jefe, y aunque la nieve no había caído aún sobre esas sus barbas, que le dan un aspecto de apóstol de Miguel Ángel, todos le reconocíamos como el papa, como el mentor de la casa.

Yo, a pesar de que no he conseguido aprender a multiplicar, y que siento y he sentido siempre una invencible tirria contra Pitágoras. Fui nombrado «redactor y administrador» ¡nada menos!

Un día, mejor dicho una tarde, la redacción estaba repleta. Ruiz Contreras limpiaba un revólver para matar a no sé quien que se había permitido decir que *Revista nueva* era una cosa de los jesuitas. Valle-Inclán explicaba a Maeztu con grandes gestos, saltos, gritos y muecas la ejecución y consecuencias de una estocada florentina. La espada era un bastón; la daga, un lápiz Faber. Jacinto Benavente hacía ejercicios de pesas con dos paquetes de la revista destinados a los libreros de provincias; Pío Baroja sostenía una acalorada a la par que silenciosa discusión con media libreta y un pedazo de chorizo de Pamplona, en la que el chorizo y la libreta, dicho sea en honor de la verdad, llevaban la peor parte, y yo jugaba con Julio Poveda una partida al juego del asalto, mientras que nuestro «botones», en el pasillo, seguía todo un curso de tauromaquia de salón, marcándose verónicas y molinetes delante de una desvencijada silla que hacía las veces de toro.

¡Ya veis que la redacción y administración de *Revista nueva* era una colmena!

De pronto llaman a la puerta, y al poco rato vimos entrar a un señor que nos preguntaba:

-¿Es aquí la administración de *Revista nueva*?

Ruiz Contreras apuntó con el revólver, que no había abandonado, así como si quisiese hacer blanco en el redactor administrativo; el visitante, algo atemorizado por dicho revólver y sin duda por la poca gracia con que había saltado la cuerda que limitaba la administración, se acercó a mí y, amedrentado y modesto, me dijo:

- Desearía suscribirme por un semestre a la revista.

¡No lo hubiera dicho! Jacinto Benavente dejó caer pesadamente los dos paquetes con los que cultivaba el desarrollo de sus bíceps; Valle-Inclán lanzó un quejido como si una daga florentina, en terrible y desleal combate, le hubiese partido el corazón; el chorizo o la libreta de Baroja esgrimieron un argumento irrefutable atravesándose en la garganta y ocasionando un principio de asfixia; Ruiz Contreras, terrible y vengador, cargaba apresuradamente el revólver, temiendo, sin duda, alguna traición; Poveda se quedaba con la boca abierta, y yo, aprovechando el azoramiento general, le hacía una trampa para ganarle el puro de 15 céntimos que nos jugábamos; mientras el «botones», en el pasillo, endilgaba a la silla-toro un bajonazo volviendo la cara y tomando el olivo.

No os extrañe el general desastre. Este señor, causante de todo, era el primer suscriptor espontáneo de *Revista nueva*. Repuesto algún tanto de la primera alarma y de la primera sorpresa, extendí el recibo y la papeleta de suscripción, diciendo:

- Son ocho pesetas.

El señor sacó de una elegante cartera de bolsillo un billete de cincuenta pesetas. Inútil es que os jure que en la caja de la administración de *Revista nueva* no había ni un perro chico. Sin gran esfuerzo de vuestra imaginación y fantasía podéis suponer que en mis bolsillos ocurría otro tanto. Sin embargo, no perdí la cabeza, y pensando sólo en la responsabilidad de mi cargo, y atento, como era mi deber, a salvar el honor de la administración, pregunté a Ruiz Contreras con tono tranquilo

e indiferente, aunque conocía de antemano la respuesta:

-¿Tiene usted cambio de cincuenta pesetas? Yo no tengo fondos –añadí- porque acabo de pagar siete mil pesetas a la imprenta.

Ruiz Contreras, a quien esto de las siete mil pesetas había cortado la respiración, puesto que pagábamos a la imprenta en pequeñísimas dosis, si mi memoria de contador no me es infiel, se limitó a contestarme moviendo el revólver de derecha a izquierda [...]

-Señores ¿quién tiene cambio de cincuenta pesetas?

Valle-Inclán, recostado en el respaldo de una silla, con sus melenas absalónicas apoyadas en la pared, se hacía el muerto o el dormido detrás de sus quevedos, que ya en aquella lejana época presagiaban el tamaño que habían de alcanzar con el tiempo. Pío Baroja había renaudado la interrumpida conversación con el chorizo. Por todas partes, olvido e indiferencia.

-¿Y si mandásemos al botones a la tahona de enfrente a cambiar?- propuso Benavente.

-¡Es verdad; no habíamos pensado en ello! ¡Chico! [...].

-¡Buenas tardes, señores!

-¡Buenas tardes, señor!

Estábamos de tal modo anonadados y sorprendidos que ni siquiera pensamos en hacer al buen señor una despedida amable.

- La verdad es –dije yo- que no hemos sido muy corteses con nuestro primer suscriptor espontáneo.

Como el hombre es cruel e ingrato, Pío Baroja, espíritu fuerte, me contestó:

-¡No se apure usted, Pepe! Un hombre que viene sin que nadie le fuerce para ello a suscribirse a nuestra revista, no puede ser ni es más que un mísero pingüino. ¡Chico! ¡Botones! –añadió echando una mirada a las ocho pesetas que estaban encima de la mesa- ¡Chico! ¡Vete a buscar cuatro cafés! [...]".

La *Revista nueva* vivió sólo unos meses: nueve [...] A la muerte de nuestra revista nos dispersamos. Yo me marché a Alemania, y a mi regreso, algunos años más tarde, todos, absolutamente todos mis compañeros, ocupaban un puesto envidiable en la vida intelectual española [...].

José Lassalle[62].

El famoso y desgraciado incidente con Manuel Bueno ocurrió el veinticuatro de julio, sobre las tres de la tarde; dejando de lado la cantidad de disparates dichos por el autor y por sus coetáneos –flemón difuso, falta de higiene, herida producida por los gemelos de la camisa...- lo más clarificador es la aportación de dos testigos presenciales que, a pesar del tiempo transcurrido, dan una versión muy semejante y además coincidente con el acta del duelo, único documento de época. El más temprano, por así decirlo, es Orts:

[62] Lassalle, J., "En torno a la *Revista nueva*", *La voz* (Madrid, 3-XII-1920, p. 3).

Ocurrió el incidente que voy a narrar, a fines de junio o primeros de julio de 1899, en el café de la Montaña, de Madrid, donde por entonces habíamos trasladado la tertulia, que en pocos meses recorrió los cafés Lyon d´Or, Madrid, Candelas y no sé si algunos más. Como se ve, era una tertulia completamente nómada.

Los asiduos, los fieles de ella, éramos Jacinto Benavente, Valle-Inclán, Camilo Bargiela, Pío Baroja, Barinaga, el caricaturista Leal da Cámara, el otro caricaturista Sancha, con alguna frecuencia el no menos caricaturista Xaudaró, y con muchas faltas de asiduidad Antonio Palomero, Ramiro de Maeztu, Manolo Bueno, Rubén Darío, el famoso Cornuty, Gómez Carrillo, cuando estaba en Madrid, Riquelme Flores, Carlos de Batlle, Gregorio Martínez Sierra, Pedro González Blanco, Paco Villaespesa, Bernardo G. de Candamo, y algún otro que ahora no puedo recordar.

El día de autos, era la cuestión palpitante, la actualidad, un duelo pendiente entre Tomás Leal da Cámara y un muchacho granadino, literato honorario, o por afinidad, gran amigo de Benavente, y llamado López del Castillo, al cual no sé quien había empezado a llamar *Lo poisson du Chateau*, y gracias a eso me es posible recordar en este momento su apellido.

Caricatura de Leal da Cámara en *La Vida Literaria*, 20 de abril de 1899.

Todo el mundo opinaba sobre ese duelo, y, como siempre, el criterio de Valle-Inclán prevalecía, entre otras razones porque Valle-Inclán no toleraba que un criterio suyo no prevaleciese, y constantemente «bajo presión» resultaba expuesto llevarle la contra.

En lo más acalorado de la discusión, llegó Manolo Bueno y de pie todavía tuvo la mala idea de disentir de la opinión de Valle que con aquel tono desdeñoso, agresivo, mortificante que le era por aquel tiempo característico, le replicó a Bueno en tales términos que el muchacho se creyó obligado a enarbolar el bastón.

Valle, a mi izquierda, ocupaba un asiento del diván, y Bueno se hallaba de pie, como he dicho, enfrente de él, y al ver el ademán de éste, cogió una botella... y me vertió el agua encima. Bueno simultáneamente descargaba el bastonazo para resguardarse del cual don Ramón puso el brazo izquierdo a la altura de la frente, y en la muñeca y en la cabeza recibió el palo. Entonces fue cuando Valle-Inclán reveló sus condiciones de combatibilidad, pues en un abrir y cerrar de ojos limpió la mesa de tazas, vasos y botellas con las que apedreó a Manolo Bueno, que había

emprendido la retirada y acabó por tomar la puerta.

La herida de la cabeza produjo a Valle bastante hemorragia, y la vista de la sangre y la presencia de unos guardias trajeron el desconcierto de los testigos, que tratando de esquivarse me abandonaron a mí con el herido. Pero como daba la casualidad de que desde hacía algunos meses ni Valle-Inclán ni yo teníamos un real, hube de llamar a capítulo a los prófugos y desertores, haciéndoles ver que si había de tomar un coche y llevar a un dispensario al herido, todo eso representaba gastos cuantiosos para nuestras posibilidades. Atendiendo a lo razonable de mi requerimiento, Benavente, Sancha, Batlle, dos médicos amigos del primero y algún otro de los presentes, del que no hago memoria, me proveyeron de abundantes fondos; y hétenos a don Ramón del Valle-Inclán y a mí –en la Habana, me dijo Pedro González Blanco, que él nos había acompañado, no lo recuerdo- camino de la calle del Desengaño, en busca de un médico que meses antes me había asistido de un botellazo <conquistado> en la horchatería de Candelas. No estaba en el dispensario mi benefactor, y dejando la iniciativa al cochero, éste nos condujo a otro dispensario de la Concepción Jerónima, donde el médico dándole toda la importancia a la herida de la cabeza y ninguna a la de la muñeca, pues esta se reducía a un agujerito del que salía una gota de sangre, que limpiada necesitaba un ratito para formarse otra, para la de la cabeza fueron todos los cuidados y a la otra se limitó a aplicarle una tirita de tafetán inglés.

Curado mi amigo, lo llevé a su domicilio, que era por entonces un cuarto en el número 3 de la calle de Calvo Asensio, y no quiero referir hoy lo cómico del recibimiento que nos hizo la mujer, que a cambio de habitación, asistía al famoso literato. Se acostó Valle, le dejé sobre la mesita de noche el resto del <guante> echado en el café de la Montaña, y durante dos o tres días fui su más asiduo enfermero. Mas por entonces tenía yo pendiente un proceso de índole <casanovesca>, y siguiendo consejos muy prudentes tuve que venirme a Barcelona.

A los quince o veinte días me escribió Camilo Bargiela que a Valle le iban a cortar el brazo, y con efecto se lo cortaron, y unos meses más tarde, con el brazo cortado, se vino a pasar dos conmigo a Barcelona, en busca de pan y trabajo, cosas ambas que le proporcioné.[63].

Tomás Leal da Cámara, artista portugués que emigró a España por motivos políticos, llegó a Madrid hacia febrero de 1899 donde fue inmediatamente apreciado por su novedosa manera de hacer caricaturas al punto de que a poco de su arribada le encargaron la dirección artística de *La vida literaria*[64].

En la entrevista que le hace Manuel Martinho, Leal da Cámara recuerda mucho después:

[...] Eu fui para Madrid com 18 anos. Tinha emigrado por coisas da política. Nessa idade, todos nós, de sangue a ferver, eramos idealistas [...] As portas dos jornais madrilenos [sic] abriam-se-me de par em par. Arranjei amizades. Todos me consideravam [...]

- Qual era o *café* que frecuentaba?

[63] Orts y Ramos, T., A los cuarenta y tantos años de ver toros, Barcelona, 1926, p. 73-77.

[64] En *La vida literaria* (Madrid, 11-II-1899, p. 111): "Tengo el gusto de presentarles a ustedes al distinguido dibujante portugués sr. Leal da Cámara, que se halla en Madrid [...]"; "Noticias", *El liberal* (Madrid, 6-IV-1899): "[...] Aprovechando la estancia en Madrid del eminente caricaturista portugués Leal da Cámara, la empresa de *La vida literaria* le ha ofrecido la dirección artística [...]".

-[...] O predilecto, porém, era o *Montanha* –entre a calle de Alcalá e a *Carreira* de San Jerónimo. Alí se encontravam Valle-Inclán, Manuel Bueno, Benavente, Baroja...

Vivía em Madrid numa sossegada casa de hóspedes –onde, para mal dos meus pecados- conheci López del Castillo, um jovem amigo de Benavente, e que vagamente alinhava umas literatices... Todos os días discutiamos coisas de arte. Mas o moço procurava sempre humilhar-me com a sua vivacidade, na minha condiçao de português. Uma tarde, já aborrecido com as suas fanfarronadas, ouvi-lhe dizer cualquer coisa mais desagradavel, pretêxto para me irritar [...] Nessa noite mandei-lhe testemunhas: quería provar-lhe como se castiga um insolente.

Ora foi por via dêste duelo que Valle-Inclán ficou sem o seu braço esquerdo. A pendencia era o asunto das tertulias literarias de Madrid. Os meus padrinhos –o grande poeta Rubem Dario e o capitao de artilharia d. Pablo, nao me recordo do apelido- tinham já falado com Jacinto Benavente e um outro intelectual, que apadrinhavam o meu antagonista.

- E como era o duelo?

- A espada. Eu aprendera em Lisboa, qualquer coisa, com o grande prof. Cid. Além disso, tôdas as tardes, treinava-me com o capitao d. Pablo, meu padrinho [...] Foi no Montanha. A hora da tertulia d. Manuel Bueno gritava que o duelo nao se podía realizar porque eu era menor... Valle-Inclán sempre vivo e audacioso, replicou: «¿Qué entiende usted de eso, majadero...?» O grande jornalista levantou a bengala que tinha un castao de ferro e descarregou um golpe que Valle-Inclán aparou no braço. Prontamente serenaram a questao. Valle-Inclán disse que aquilo nao tinha importancia mal reparando que tinha um ferimento no braço. E continuou a beber. Mais tarde cheio de dores, levaram-no a uma farmacia. E dias despois o braço foilhe amputado. Era um doente, com um sangue envenenado.

Os amigos compraram-lhe um braço artificial. Nunca o quis[65].

Ambos testimonios y el acta del duelo[66] coinciden en los mismos hechos: lugar, motivo de la discusión, la agresión de Valle-Inclán a Bueno, la respuesta de este... aunque restan algunos flecos, como por ejemplo, la edad de Leal da Cámara; él mismo dice tener dieciocho años aunque generalmente se da 1876 como su fecha de nacimiento.

Las discusiones sobre la calidad del ofendido se deben a que éste tenía el derecho a elegir armas. Manuel Bueno proponía "sable a todo juego" pero su contrincante, con un brazo destrozado, exigía pistola[67]. El duelo no se celebró y la grave lesión, mal atendida, se complicó y fue precisa la amputación; antes de someterse a ella Valle-Inclán viajó a Barcelona, probablemente para solicitar una segunda opinión, desde donde escribe a Amadeo Vives:

[membrete del Ateneo Barcelonés]

Sr Dn. Amadeo Vives

[65] Martinho, M., "Como perdeu o braço esquerdo d. Ramón del Valle-Inclán", *O século ilustrado* (Lisboa, 21-VII-1945) cortesía de la profesora Susana Rocha; veáse también su artículo, "Valle-Inclán y Portugal", *Anuario Valle-Inclán VII*, 2007, p. 107-129

[66] *Entrevistas, conferencias y cartas*, p. 9-11.

[67] La elección del arma por Manuel Bueno en "Al menudeo. Lances personales", *El correo* (Madrid, 27-VII-1899) ; la de don Ramón en "Lances personales", *Heraldo de Madrid* (Madrid, 25-VII-1899).

Mi querido Vives:

Le escribo porque mi brazo se va (hoy he recibido la última conminatoria). A fuerza de fuerzas he reunido doce duros, me faltan trece, ¿podrá usted darme una mano para completar el brazo? Sabe cuánto le quiere y es su amigo

Valle-Inclán

Hoy-3-agosto

Aribau 19, 1º 2[68].

Según el certificado del doctor Manuel Barragán efectuó la amputación el doce de agosto, en la casa de salud Santa Teresa- Paseo de la Castellana nº 7, sufría "una fractura conminuta con herida de los huesos del antebrazo"[69]. Sin embargo notas de prensa indican que la operación fue el día diez: "El distinguido literato y querido amigo nuestro, d. Ramón del Valle-Inclán, sufrió ayer mañana, en la clínica particular de Santa Teresa, la amputación del brazo izquierdo"[70].

La asociación de la prensa, en reunión del veintiocho de octubre, a requerimiento de una carta firmada por numerosos periodistas y autores, acuerda regalarle un brazo de goma al que se refiere en carta a Ulloa: "Me convendrían ahora unas pesetas, para poder comprarme el brazo. La Asociación de la Prensa me da para ello quinientas pesetas, pero el brazo, si ha de serme de alguna utilidad, me costará mil"[71].

Nunca usó el brazo ortopédico y no hay certeza de si llegó a comprarlo o –lo más probable- empleó el dinero en otros menesteres.

Considerando su manera de ser –fantasioso, altivo, elitista y con su mentalidad antigua de hombre de honor- la pérdida del brazo tuvo que ser un golpe inenarrable. No sólo se desvanecía su carrera de actor, mucho más grave era la vulgaridad notoria de su desgracia: no había la heroicidad de un duelo, la nobleza de una lucha, era la simple consecuencia de una reyerta de café y de mala praxis médica. Siempre que se refirió a su manquedad tergiversó los hechos y engañó sobre las causas, lo mitificó *en Sonata de invierno* y fantaseó en las tertulias lo que le vino en gana. En su obra literaria un único lamento: "[...] los sueños de aventura, esmaltados con los colores del blasón, huyeron como los pájaros del nido. Sólo alguna vez, por el influjo de la Noche, por el influjo de la Primavera, por el influjo de la Luna, volvían a posarse y a cantar en los jardines del alma, sobre un ramaje de lambrequines... Luego dejé de oírlos para siempre. Al cumplir los treinta años, hubieron de cercenarme un brazo, y no sé si remontaron el vuelo o se quedaron mudos"[72].

68 Borrás, T., "Se escribía en España", *Arriba* (Madrid, 21-II-1974).

69 Bonifaz, M., "Epílogo sobre el brazo de Valle-Inclán", *La estafeta literaria* (Madrid, nº 28, 10-VI-1945, p. 5).

70 "Valle-Inclán", *El país* (Madrid, 11-VIII-1899); coinciden *Heraldo de Madrid* y *La época* (*ídem*);otros sueltos de prensa cambian a "la clínica particular del paseo del Cisne"(*El imparcial*, 12-VIII-1899).

71 "La junta directiva aprobó...", *Hoja del lunes* (Madrid, 11-V-1986) y Requejo, laura, "Cien años de acontecimientos en buena e histórica compañía", *Ya* (Madrid (28-V-1995); *Valle-Inclán inédito*, p. 149.

72 *La lámpara maravillosa O.C.*, I, p. 1909.

Pronto vuelve a la vida pública con una representación de *La fierecilla domada* –adaptada por Benavente- y dirigida por Antonio Vico (hijo) en la que trabaja como "peluquero y atrezzista" según unos y como "autor de los figurines" según otras informaciones[73]. Los amigos se vuelcan con él y a través del teatro artístico organizado por Benavente organizan una función en su beneficio en la que se estrenará *Cenizas* e *Interior* de Maeterlinck, traducida y arreglada por él - obra que nunca llegó a ser representada- y con un cartel diseñado por Rusiñol[74].

Tras un sin fin de contrariedades, abandonos y retrasos se estrenó *Cenizas* el doce de diciembre a las cuatro de la tarde en el teatro Lara; la crítica en general prudente y medida, con excepciones como *El español*: "Tiene Valle entendimiento bastante para no molestarse porque se le diga la verdad. La obra estrenada ayer revela al prosista fácil, al escritor inteligente pero no al dramaturgo"[75]. En cambio la segunda obra, *Despedida cruel* de Benavente, fue muy elogiada y en ella destacó la joven actriz Josefina Blanco.

No sabemos cuándo perdió su momio ministerial pero no cabe duda de que vinieron años difíciles que le forzaron a ser lo que menos le gustaba: un escritor "pro pane lucrando" que, muy a su pesar, se ve en la tesitura de escribir un cuento para un concurso en el diario *El liberal* a ver si obtiene un premio de quinientas pesetas.

[73] Iznajar, "Fiesta de literatos", *La época* (Madrid, 11-IX-1899) y "Literatos actores", *El globo* (ídem); en otros no se menciona su nombre, p. e. "Literatos actores", *Heraldo de Madrid* (11-IX-1899), "Domingo-fiesta literaria", *Instantáneas* (Madrid, II, nº 50, 16-IX-1899).

[74] Entre las abundantes reseñas, "Espectáculos", *Heraldo de Madrid* (Madrid, 17-IX-1899) y "Teatros y circos", *El español* (Madrid, 18-IX-1899). El cartel de Rusiñol lo describe José Francés, "Santiago Rusiñol", *La ilustración española y americana* (Madrid, LVII, nº xvi, 20-IV-1913, p. 273).

[75] "Teatro artístico", *El español* (Madrid, 13-XII-1899).

Apéndice

UN ESCRITOR MUNDANO

Ricardo Fuente, De un periodista, Madrid, 1897, p. 186-203

Si por su obras no ha pasado aún de las coterias literarias, por su original pergeño y extravagante vestimenta ha merecido los honores de la popularidad.

El caricaturesco lápiz de nuestros dibujantes ha trazado, en más de una ocasión, su silueta en los semanarios ilustrados, con la sugestiva leyenda al pie, de Tipos madrileños, y pocos de los lectores de los que vivan en la corte habrán dejado de exclamar al ver el dibujo: “He aquí mi hombre”.

¡De singular heroísmo y firme resignación cristiana ha menester para lucir por los más extraviados rincones de Madrid su exótico y caprichos tocado! Bien es verdad que él desprecia, con aristocrático desdén de gran señor, el asombro del pacífico burgués, la burlona sonrisa de las mujeres y los agudos dicharachos de la chulapería callejera.

Alto, delgado, con cara de Cristo bizanti- [p. 187] no adornada de lentes; melena merovingia, que, abundosa y desbordante, cae sobre los hombros; enorme sombrero de gaucho paraguayo; cuellos de tal modo inverosímiles que oscurecen y dejan tamañitos a los de ya célebres de Luis Morote; continente de audaz impertinencia...

¿Le conocéis? ¿Le habéis visto?

Pues este tipo, con quien seguro tantas veces os habéis tropezado en la calle o en el paseo, en el teatro o en el café, es Ramón del Valle-Inclán, literato el más original. Por su físico y su talento, de la generación nueva.

A poco de llegar Valle a Madrid, hará de esto unos dos años, la gente de letras, adivinado en él, por su romántica melena a un pintor, músico o poeta, trató de inquirir noticias suyas. Fueron las primeras que sirvieron de aperitivo a la general curiosidad que valle despertara en los círculos literarios, las que proporcionó Alfredo Vicenti, director de El globo, en un artículo, por el cual se supo que Ramón del Valle, espíritu apasionado e inquieto, después de hacerse famoso en la Universidad de Santiago por su borrascosa vida estudiantil, y de haber estado a punto de profesar en un convento de frailes trapenses, marchóse a América para emular, con aventuras, en sumo grado extraordinarias, las hazañas de aquellos españoles del [p. 188] siglo XVI, que cruzaban los mares en busca de gloria y fortuna.

Unos cómicos que, tras una malaventurada tournée, volvían a la patria y habían conocido y tratado a Valle en Méjico, completaron las noticias de Alfredo Vicenti. Referían los cómicos, de Valle-Inclán, una verdadera leyenda donjuanesca de calaveradas, duelos y amoríos juveniles.

Director de un periódico, órgano de la colonia española, comandante luego del



ejército mejicano; como periodista y como militar las hizo tales y tan gordas, que el Gobierno de Méjico le embarcó con rumbo a España, como sujeto peligroso para la tranquilidad de la República.

Y hacia sus lares volvió Valle-Inclán, muy pesaroso de no haber podido traer consigo alguno de aquellos colosales ídolos de obsidiana y ojos de ágata, a los que rindiera culto de artista en sus viajes militares por Tierra caliente.

Tampoco trajo de América muchas onzas mejicanas. Consistía su único caudal en las cuartillas del libro Femeninas que, a poco de desembarcar Valle en España, publicó el editor Andrés Landín.

¡No era menester tanto para que la bohemia literaria de Madrid le recibiera con los brazos abiertos!

La rareza de su tipo, la novelería de su [p. 189] vida y la hermosura de su libro, bien pronto ganaron para él amigos, voluntades y simpatías.

Valle tiene un fino y exquisito temperamento de artista.

Neurótico de alma complicada, decadente con decadentismo pagano, necesita para vivir de los placeres estéticos, como los morfinómanos del veneno que les sume en deliciosos éxtasis.

Fuera del arte todo le es extraño, y nada comprende o nada afecta comprender.

Quizás por haber vivido mucho en poco tiempo y haber gustado con exceso las amargas asperezas del mundo, se ha encastillado en “torre de marfil” y hecho del ensueño una delivrance.

¡Ay! ¡Quién pudiera como él, solo, seguro de sí mismo, con esa independencia que se procura el que de nadie depende, sin todas esas trabas que llena de obstáculos el camino de la vida, darse por entero a la vocación de sus amores!

Valle-Inclán es un hombre envidiable. Tiene buenos y escogidos libros para deleitarse en su lectura; amigos con quienes flanear, conversando de comunes ideales y aspiraciones; pasa unas horas diarias en [p. 190] el café Inglés o en la Cervecería, donde abre la válvula de sus odios y desdenes literarios; escribe libros y artículos sin que le aguijoneen necesidades del momento, y profesa esa amable filosofía cuya suprema fórmula consiste en soberano encogimiento de hombros.

¿Qué más puede pedir, ni que más va a desear un bohemio como él?

Sus teorías son bien sencillas: quien no haya leído una diabólica de Barbey d´Aurevilly, un cuento de Anatole France o una novela de Gabriel D´Annunzio; quien no haya canturreado, entre estremecimientos de placer, una página de Chautebriand o un trozo de la armónica prosa de Solís; quien no haya saboreado con delicia el esprit de Rivarol o las cínicas ironías de Heine, no conoce la dicha.

El arte lo es todo, fuera de él sólo existe el snobismo y la burguesía, lo que el género humano tiene de innoble y brutal.



Cuando en la redacción de El país, que Valle solía visitar con frecuencia, porque en ella contaba con buenos amigos, se discutían acaloradamente los acontecimientos políticos, en aquellas hermosas noches de fiebre y agitación en que el entusiasmo se traducía en líricos cantos a la libertad y a la República, Valle nos miraba trabajar entre asombrado y desdeñoso. [p. 191]

¡No llegaba comprender el porqué de nuestra exaltación! ¡No le entraban en la cabeza aquellas nerviosidades nuestras!

-¿Qué os importa a vosotros la República? –nos decía Valle luego, que, terminado el trabajo, descansábamos de sus fatigas con alegre charloteo- ¿Para qué más libertad? ¿Impide la monarquía que haga uno lo que bien le cuadre? Aquí me tenéis a mí, que ni estoy empadronado, ni tengo cédula, ni siquiera sé a que nación pertenezco legalmente, y sin embargo, nadie se mete conmigo, ni me incomoda. Comprendo que defendieséis la República si con la monarquía no pudiéramos publicar nuestros libros o nuestros artículos. Cada uno a lo suyo. ¿La República? Que la defiendan los que la necesiten. Si es más barata y mejor que el régimen actual, que procuren traerla los comerciantes, los industriales, los que pagan contribución. Esos, sí; pero nosotros, que nada tenemos y nada tendremos, ¿qué nos va en ello?

Este desprecio de Valle por la política daba origen casi siempre a violentas discusiones, que terminaban en una recíproca compasión: la que nosotros sentíamos hacia Valle, incapaz de admirar los grandes ideales de la libertad, y la que Valle sentía hacia nosotros, literatos pro pane lucrando, que manchaban su pluma con la desaliñada y pedestre prosa periodística. [p. 192]

Contribuye mucho a esta manera de ser de Valle-Inclán, su exagerada admiración por el dandismo. Si fuese rico, sería dandi.

Está enamorado de Brummell, D´Orsay y Lauzun; lee cuanto puede hallar a mano de estos tres elegantes a los que llama genios, y la distinción le parece ideal de una vida.

Ser raro, reservado, frío, indiferente; pensar de diverso modo que la multitud y no confundirse jamás con ella; saber desdeñar y tener como norma de conducta el lema: originalidad, impertinencia y audacia, que es para Valle muy Brummell, muy aristocrático y muy artístico.

Cuando Valle dice, con tono sentencioso: ¡Desgraciado del escritor que pueda ser entendido por más de cincuenta lectores! Es Brummell el que habla de literatura.

El brummellismo explica, mejor que pudiera hacerlo el más sutil psicólogo, la extravagancia de Valle en el vestir y las impertinencias y exabruptos de su trato social. Valle-Inclán es un decadentista raffiné, como ahora se dice en el caló del modernismo.

¡Y que bien les cuadra, a Valle y a todos los que como él piensan, el nombre de decadentes!

Les falta la virilidad de lo heroico, la capacidad de lo sublime. Su arte es femenino, y como la hembra, tornadizo y voluble. Su [p. 193] musa es delicada y bonita, caprichosa y coqueta; de su redondos pechos fluye licor que embriaga, néctar que endulza; pero no la savia que nutre y da la vida. Mundana, espiritual y elegante, será Aspasia o Ninón, jamás Lucrecia o la madre de los Gracos.

Lo bello inútil: ese es su ideal.

¡Qué raza de hombres! No guardan en su corazón añejas creencias ni juveniles esperanzas. Schopenhauer no imaginó pesimismo tan desconsolador como el suyo.

Aquellos estoicos de la Roma cesárea, que se hacían abrir las venas en el baño y morían recitando los voluptuosos versos de algún poeta erótico, tenían más calor de humanidad que estos sibaritas decadentes, que estirpan a sus queridas el ovario para que los embarazos de la madre, no estorben los sensuales apetitos de su amor infecundo.

Los decadentes volverían a incendiar a Roma para procurarse la sensación agradable de un minuto; destruirían la tierra para salvar un bibelot.

¡Aun la misma vida les importa poco si, al morir "el gesto es bello"!

Son artistas como lo eran aquellos italianos del Renacimiento, que en las fastuosas cortes de Julio II o Lorenzo de Médicis se apuñalaban al pie de una estatua por una disputa estética, y eran incapaces de dejarse matar por un ideal de justicia o por salvar [p. 194] a su país del yugo de la tiranía; son artistas como lo eran aquellos que formaron la Italia corrompida y disoluta, para la que pedía Savonarola desde el púlpito la ira de Dios y los rayos del cielo.

Son artistas, pero hacen dudar de si valdrán más los bárbaros que los latinos.

Sólo cuando la miseria llama a las puertas de mi hogar y vienen las horas tristes y amargas en que se desfallece, sólo entonces pienso si esa quimera egoísta del decadentismo, no será narcótico bienhechor para calmar los dolores de un presente desdichado y un provenir incierto.

Si lo más esencial en la vida es el arte, lo más esencial en el arte es la forma.

Sobre estas dos afirmaciones levanta Valle-Inclán todo el edificio de su estética.

¡Oh, la estética de Valle! Con lo que sus amigos hemos discutido acerca de ella, se podrían llenar más volúmenes que los que hoy tiene el Diario de Cortes.

¡Es cosa de oír a Valle teorizar sobre asuntos artísticos!

Como el dandismo no le pone traba alguna de reserva e indiferencia, en lo que hace al arte, cuando halla ocasión de explicar sus [p. 195] principios estéticos, Valle-Inclán habla y discute con la vehemencia de un poseído. Se deja llevar por sus odios o sus amores, y se convierte en terrible anarquista literario. Sus argumentos son explosiones de sensibilidad comprimida, verdaderas descargas de electricidad nerviosa.



Un cónclave de cardenales que oyese blasfemar a Satanás, no quedaría tan asombrado y estupefacto como cualquier amante de las letras al oír a Valle sus heréticos atrevimientos.

Genios que tuvieron a los siglos por voceros y turiferarios de su fama, son juzgados por Valle-Inclán con el más hiperbólico desprecio.

Valle hace suyas las palabras de Cristo: los que no están conmigo están contra mí, y son pocos los que se libran de sus sarcasmos y sus desdenes.

Si no los aderezase con tanto ingenio y donaire, merecería ser castigado por los dioses como lo fue Tepsícoro, el difamador de Helena.

Los literatos, en lo porvenir –dice Valle- vivirán en las antologías por una página bien escrita. La belleza sólo está en la forma. El que no cincele y pula su estilo, no pasará de ser un mal escribiente.

Y, según este criterio, Balzac, que no fue estilista, le merece a Valle la misma estima-[p. 196] ción literaria que Tárrago y Mateos u Ortega y Frias.

Escribir una prosa vibrante y sonora, por entre cuyas palabras pase la vida estremeciéndose y palpitando es, según Valle, lo único que conduce a la inmortalidad de las antologías.

Por eso él, consecuente con su doctrina, padece como pocos lo que llamó Flaubert les affres du style.

Cuando escribe, se preocupa hasta el punto de ponerse calenturiento, de las asonancias, repeticiones, verbos auxiliares, relativos, de todas esas garambainas que embarazan la producción literaria y la convierten en dolorosísimo parto que desgarra las entrañas y agota las fuerzas.

Luego que las palabras quedan artísticamente engarzadas en el párrafo, que ha de estar dotado de una belleza autónoma; luego que la lima, ayudada por la paciencia, deja la joya resplandeciente y magnífica, con todas las irisaciones y cambiantes de la luz, nada resta por hacer.

Venus, para triunfar, sólo necesitó mostrarse.

¿Habrá de quedar reducida la finalidad del arte al frisson del estilo? ¿Y las ideas? ¿Qué es lo que dicen esos párrafos tan laboriosamente engendrados? Nada. El autor [p. 197] narra por el placer de narrar bien, por la voluptuosidad de hacer bello. Es un mago de la palabra, un encantador irresistible, que se apodera de vuestro espíritu con la seductora armonía de su voz.

Os halláis aburridos en la soledad tranquila del gabinete; de repente, y adivinando vuestro deseo de ahuyentar el spleen, surge misteriosamente Valle-Inclán, que, sin preámbulos ni ceremonias, comienza a contaros uno de sus cuentos. Escuchémosle.

"¡Qué invierno aquel. Los días se sucedían monótonos y amortajados en el sudario

de la llovizna. El viento soplaba áspero y frío; no traía caricias; no llevaba aromas; marchitaba la yerba; era un aliento embrujado. Algunas veces, al caer la tarde, se le oía en los pinares quejarse con voces del otro mundo. En la chimenea el trasgo moría de tedio; por los resquicios del tejado filtrábase la lluvia maligna y terca, empapando la negra tierra del suelo y la paja de los lechos.

¡Qué invierno aquel!

Aterida, mojada, tísica y temblona velaba el hambre a la puerta del horno; la vieja tirana de la aldea entrechocaba las desdentadas mandíbulas y tosía, llamando al muerto eco del rincón calcinado, negro y frío..".

¡Ah! ¡Bien hace el hechicero en confiar en su talismán! Le pertenecéis, os ha hipnoti- [p. 198] zado con el relampagueo de sus frases, y desde ese momento abusará de vuestro pobre corazón con alguna historia tenebrosa y trágica.

Cuando el interés llegue a su colmo y vuestra sensibilidad se halle más dolorida, como el muy cruel lo conoce y lo sabe, temeroso de que el cansancio deshaga el poder del hechizo, termina su relato con una imagen brillante, y se aleja con el ceño fruncido, aguardando a que volváis la página para reírse burlonamente de vuestra credulidad y sencillez.

Sorprendidos, de buena gana le detendríais para preguntarle: "Pero qué, ¿no hay en tu pecho el más ligero reproche para esa infame mujer? ¿No te inspira piedad la pobre víctima? ¿No hay lágrimas en tus ojos para llorar con aquellos que tanto sufren? ¿No encuentras en tu rico caudal de frases un apóstrofe para la cínica inmoralidad de aquel canalla? ¿te figuras que me has de dejar así, sin una gota de bálsamo que calme los desgarros que has hecho en mi corazón? ¿Te atreves a separarte de mi lado sin consolarme del pesimismo sombrío de tus palabras?".

Si tal hicieseis, Valle os respondería con fiera arrogancia: "Imbéciles, si he halagado vuestro oído, ¿qué más queréis? ¿Por acaso soy yo algún padre misionero? ¿Por ventura imagináis que el arte es un tratado de moral? [p. 199] Con la misma serenidad hierática narró Suetonio las monstruosidades de los Césares".

La teoría del arte por el arte es bien añeja. Pablo Luis Courier dice de Plutarco: "Su mérito está en el estilo. Se burla de los hechos y, tan sólo preocupado de aparecer como un hábil escritor, no utiliza sino aquellos que le agradan. Haría ganar a Pompeyo la batalla de Farsalia si esto contribuyese a redondear uno de sus párrafos".

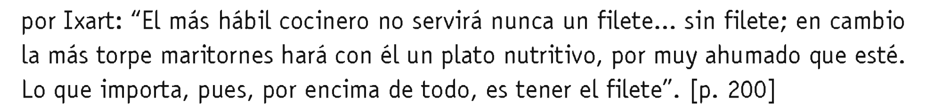
¡La verdad, la vida y la moral sacrificadas al estilo! ¿Qué terrible divinidad es esa que exige para su culto tanta víctima?

No es ocasión de renovar querellas tan viejas como el arte, pero sí de protestar contra esa literatura decadente y raffiné. Merecedora de un crítico como la zorra de la fábula, que dijo al busto:

"Tu cabeza es hemosa, pero sin seso".

A la estética de Valle opongo yo una frase de Montalembert, que he visto citada





por Ixart: "El más hábil cocinero no servirá nunca un filete... sin filete; en cambio la más torpe maritornes hará con él un plato nutritivo, por muy ahumado que esté. Lo que importa, pues, por encima de todo, es tener el filete". [p. 200]

Las ideas, la finalidad en el arte, para mí, esos es el filete; forma, estilo, sonoridad, armonía, esas son las salsas, lo secundario y a veces lo superfluo.

El estilo solo es flor sin aroma, naturaleza sin sol.

Seamos griegos; rindamos ferviente adoración a la pureza de la forma, dicen los decadentes.

Tan griego era Platón como Aristóteles. No confundamos Grecia con Bizancio.

En la vida, el arte no es lo más esencial; lo más esencial es suprimir el dolor, y si hasta los dioses descendieron de su mansión celeste para ser sacrificados por la felicidad de los hombres, no es mucho pedir que los artistas bajen alguna vez del Olimpo a la tierra, y, humanizando a su musa, la conviertan en apóstol. [p. 201]

Al pecado, erguido en dogma, van enderezadas todas mis rudezas de burgués poco comprensivo; para los pecadores, si son tan artistas y tienen tanto talento como Valle-Inclán, sólo guardo simpatías y admiración.

Dejemos, pues, a Valle que se las entienda con sus príncipes y duquesas. ¡Después de todo, tan mundo es el salón del aristócrata como el tugurio del obrero; y tan de carne y hueso los nobles, como los plebeyos!

El escritor mundano se expone, eso sí, a rendir acatamiento de princesa a la que muy bien pudiera ser esposa de un enriquecido comerciante en géneros de punto, y a adornar con pomposo título nobiliario al barrigudo burgués, que no tiene de aristócrata más que el sastre y las exterioridades. También corre el riesgo de que las pasiones y conflictos morales de sus personajes no conmuevan muy hondamente, porque los seres humildes creen que no hay mayor felicidad que la de ser desgraciado con un millón de renta.

El gran mundo, semejante a esos países poéticos por la leyenda, y cuya poesía se desvanece luego que se los visita, se nos aparece rodeado de cierto misterioso encanto porque no lo conocemos bien.

Verdad es que el escritor mundano puede poner en boca de sus personajes un lenguaje culto y florido, que el flirt, la distinción y [p. 202] la elegancia, le darán margen para lucir ingenio y fantasía; pero no es menos verdad que al lado de estas ventajas, hay el inconveniente, cuando no se vive de lleno en la high-life, de crear aristócratas a lo Georges Ohnet.

Pero todos estos escollos se salvan con el gusto exquisito de Valle, y como muy bien ha dicho Pérez Galdós, el humano ingenio en literatura narrativa, como en cualquier clase de arte, vive y vivirá en todos los ambientes y lo mismo dará sus flores en los pórticos de los palacios, que en medio de las más desoladas ruinas.

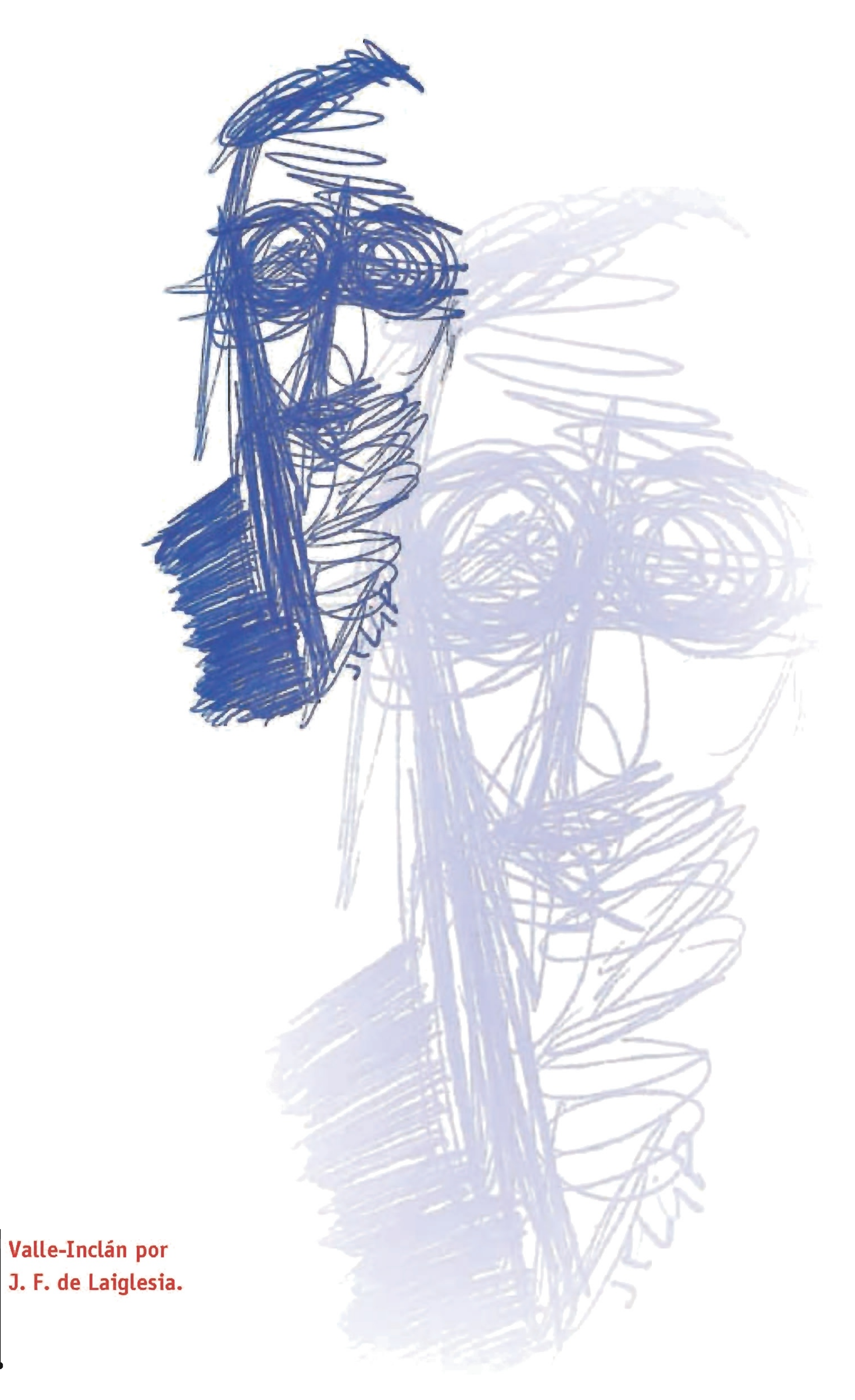


Prescindiendo de adjetivos, dejando a un lado esas clasificaciones literarias a las cuales, si he de hablar con sinceridad, no sé señalar límites, Valle-Inclán me parece un escritor digno de llamar la atención de la crítica.

Con Femeninas y Epitalamio ha demostrado cumplidamente tener una personalidad literaria de gran relieve, y ser excelente y notable prosista. Cuando publique Tríptico, Cuentos color de sangre, Candor y Tierra caliente, libros concluidos y en disposición de pasar a la imprenta, entonces, a pesar de su estética, ocupará sitio de honor entre los que hoy son esperanza de nuestro porvenir literario.

El notable historiador gallego Manuel [p. 203] Murguía, dice que de antiguo contó la casa de Valle-Inclán con grandes capitanes y notables hombres de ciencia y literatura, gloria y orgullo de Galicia. ¡Ojalá pudiera el autor de Femeninas y Epitalamio, cuando publique las obras, repetir las arrogantes palabras de Alfredo de Vigny: "Si yo escribiese la historia de mis abuelos, serían ellos mis descendientes".





Valle-Inclán por
J. F. de Laiglesia.


Cuadrante. Revista de Estudios Valleinclanianos e Históricos, nº 25, decembro 2012.
Rodolfo Cardona, *El teatro de Valle-Inclán entre 1910 y 1913*.
Pp 39-77.



El teatro de Valle-Inclán entre 1910 y 1913

Rodolfo Cardona
Catedrático emérito de la Universidad de Boston

I. Valle-Inclán padre: *La cabeza del dragón*

Es interesante empezar citando al propio don Ramón sobre las cinco obras escritas entre 1910 y 1913:

> Las gentes se empeñan en creer que algunas de mis obras son teatrales como *La Marquesa Rosalinda, Cuento de abril, Voces de gesta, El embrujado*… No, no son teatro… Sí lo es *La cabeza del dragón*, pero la escribí para un teatro infantil. (Madrid, 339-40)

Esto, a pesar de que cuatro de las cinco obras fueron representadas poco después de ser escritas, como nos recuerda Sumner Greenfield en su *Anatomía de un teatro problemático* (27). Esta ambivalencia de parte de don Ramón es desconcertante y sólo podemos achacarla a su prurito por *épater le bourgeois*. Además, después de su matrimonio con la actriz Josefina Blanco, como se puede ver en Jesús Rubio Jiménez y Deaño Gamallo (*Ramón del Valle-Inclán y Josefina Blanco: El pedestal de los sueños*, Zaragoza, 2011), y el inmediato nacimiento de la primera hija, el creciente papel de la esposa en la obra

de Valle-Inclán se incrementa en relación contraria con la vida profesional de ésta. Es, entonces, muy probable que la presencia en el hogar Valle-Inclán de esta primera hija, ahora de dos años de edad, a quien hay que entretener y contar cuentos, haya inspirado en el padre la idea de escribir su "farsa infantil" *La cabeza del dragón*. Como ha demostrado convincentemente Emma Susana Speratti-Piñero, casi todos los elementos de esta "farsa" vienen de los cuentos de los Hermanos Grimm (en Zahareas, *Appraisal*, 374-385), cuentos que para estas fechas estaría leyendo a su primera hija.

Como siempre sucede en estos casos —*Alicia en el país de las maravillas* es un caso típico— se compone una obra de doble filo o, mejor dicho, en dos planos: el de entretenimiento y diversión, y el de intención satírica que va más allá de lo puramente fantasioso. Así sucede en esta obra donde Valle-Inclán utiliza por primera vez el humor con intención de satirizar instituciones políticas y sociales de la España de su tiempo. El humor que había aparecido en obras anteriores era de una naturaleza enteramente popular y sin intención satírica, como son esos pasajes en que aparece Electus, el ciego de Gondar, en *El Marqués de Bradomín* y en las *Comedias bárbaras* con las gracias del bufón Don Galán. Todo ello es de índole picaresco-popular y tiene más relación con el humor tradicional español que encontramos en pasajes de *La Celestina* y de *El libro de buen amor*, que con la más refinada e intelectual sátira que encontramos por primera vez en esta "farsa infantil".

Los elementos que aparecen en esta obra por vez primera son el humor satírico y paródico y la tendencia hacia la deformación física con toques grotescos y fantochescos. A causa de la utilización de estas invenciones estéticas la profesora Speratti-Piñero ha calificado esta obra de "pre-esperpento". No creo yo que llegue a tanto pues su aplicación no es sistemática y su intención no es exclusivamente satírica. El elemento de humor satírico y paródico, así como el de la utilización de lo grotesco, es normal en toda obra de ese tipo concebida en dos niveles simultáneos: el de la fábula de entretenimiento infantil y el irónico que está dirigido al público adulto. Es el mismo caso, como se apuntó más arriba, de *Alicia en el país de las maravillas*, obra concebida también como entretenimiento de niños y diversión de adultos. Es cierto que en *La cabeza del dragón* demuestra Valle-Iclán, por primera vez, tener disposición para la sátira, la parodia, la distorsión grotesca y otros elementos que, poco a poco, irá refinando y que culminarán eventualmente en la creación del *esperpento*. Sólo así admitimos la posibilidad de considerar esta "farsa infantil" como pre-esperpento.

***La cabeza del dragón*, revista *Comedias y Comediantes*, 15 de marzo de 1910.**

Desde la primera acotación encontramos la utilización de estos dos niveles mencionados: el que despierta la fantasía infantil y el que sugiere la sátira al público adulto

Solo para niños.

La cabeza del Dragón – Comedia de D. Ramón.



La escena primera es
un bello juego de entrés



Le entrega el duende un anillo
para cualquier apurillo



El príncipe y el bufón
platican en un mesón



El príncipe Verdemar
sale en traje de matar



Y con una pescuecera
se deshace de la fiera



Trae el duende á la infantina
zapatos de purpurina



La cabeza del dragón
traen al rey Micomicón



Luego el príncipe sin mengua
da á su magestad la lengua



Y colorín colorado
á los dos los han casado

XXVI

> *Tres príncipes donceles juegan a la pelota en el patio de armas de un castillo muy torreado, como aquellos de las aventuras de Orlando:* Puede ser de diamante, de bronce o de niebla. Es un castillo de fantasía, como lo saben soñar los niños. *Tiene grandes muros cubiertos de hiedra, y* todavía no ha sido restaurado por los arquitectos del Rey. ¡Alabemos a Dios! (O. C. 761, énfasis mío)

Inmediatamente se entra en la sátira de los ministros y sabios:

> El Príncipe Pompón: —...El aire, el humo y el vacío son los tres elementos en que viven más a gusto los sabios.
>
> El Príncipe Ajonjolí: —¡Bien dice el Príncipe Pompón! ¿No vemos al Primer Ministro del Rey nuestro padre? *¡Unos dicen que tiene la cabeza llena de humo! ¡Otros, que de aire! ¡Y otros, que vacía!* (761, énfasis mío)

Estos son ejemplos de lo que se puede denominar "ironía inocente", que es cuando un personaje ironiza sin intención de hacerlo, un tipo muy corriente de ironía en la literatura infantil escrita para un público mixto. Y continúa este mismo tipo de ironía en este diálogo a expensas del Primer Ministro y del mismo Rey.

Cuando aparece el Duende que les ofrece devolver la pelota que ha saltado dentro de la torre donde le tienen encerrado, se expande esta sátira irónica al no cumplir el príncipe Pompón su "palabra de Rey", que ha dado al Duende, de libertarle. Cuando el príncipe Ajonjolí le ofrece al Duende su "palabra de Rey" este no se la acepta y le pide "palabra de hombre de bien" lo cual ofende mucho al príncipe.

En el siguiente ejemplo el Bufón extiende la sátira irónica:

> El Bufón: [...] Los bufones somos buenos para la gente holgazana y sin penas. Yo lo aprendí pronto, y solo después de los banquetes dije donaires en el palacio del Rey Micomicón.[1] Si corriste mundo, habrás visto cómo en España, donde nadie come, es la cosa más difícil el ser gracioso. Sólo en el Congreso hacen allí gracia las payasadas. Sin duda, porque los padres de la Patria comen en todas partes, hasta en España. (770)

Aquí no sólo hay sátira intencionada sino que también está dirigida específicamente a España. En cambio, la sátira del Ciego, que es aun más dura, está menos particularizada a España y se relaciona más bien con esa queja universal de lo mal que tratan los monarcas a los intelectuales –queja que ya había aparecido en uno de los cuentos de *Azul* de Rubén Darío:

> El Ciego.—[...] Los reyes no pagan nunca a quien les sirve. Encomiendan a los cortesanos esas miserias, y los cortesanos las encomiendan a los lacayos, y los lacayos, cuando llegan a cobrar, salen con un palo levantado. (772)

Hay una nota de amargura en este humor que, unas líneas más tarde, se con-

[1] En esta obra, por primera vez, incorpora Valle-Inclán un elemento cervantino en el nombre de este Rey. Más tarde, en *La enamorada del Rey*, se multiplicarán estas alusiones cervantinas. En *La cabeza*... tenemos el reino de Micomicón y el General Fierabrás.

vertirá en humor negro:

> El Príncipe Verdemar. —-Se despuebla el reino de Micomicón. Por todos los caminos hallé gente que acudía a esperar ese navío [el que va a las Indias]. Sólo quedarán aquí los viejos y los inútiles.
>
> El Bufón. --¡Los viejos, los inútiles! ¿Qué locuras estás diciendo? En otro tiempo algunos hubo, pero ahora se ha dado una ley para que los automóviles los aplasten en las carreteras. ¿De qué sirve un viejo de cien años? ¿De qué sirve una vieja gorda? ¿Y los tullidos que se arrastran como tortugas? (770)

Algunos años más tarde se escribirán, con gran humor negro, la "tragedia" de estos viejos inútiles relegados a vivir en tachos de basura (Ionesco) o a que "[...] el gremio de los mendigos, que tanto venían jorobando a nuestros dolarizantes turistas [...]" sean extirpados "por fabricado decreto" (Ruibal, 25).

En *La cabeza del dragón* Valle-Inclán utiliza por primera vez el tipo de *miles gloriosus* en el Bravo Espandián e ingenia, con la "comedia" del trueque de trajes ideada por el Bufón, el escape del Príncipe Verdemar de la venta para no caer en manos del Bravo y sus hombres. Espandián, al escuchar el pregón del poderoso Rey Micomicón, quien ofrece la mano de su hija y la mitad de su reino de dote a quien mate al dragón que acosa su reino, exclama al final de la segunda escena: "He ahí una empresa digna de mi brazo". Y en una frase que anticipa la actitud de Simeón Julepe en *La rosa de papel*, le dice a su coima: "Geroma, tendré que repudiarte" (779).

La parodia humorística de los cuentos de hadas aparece ya en la escena cuarta en la que la Infantina es llevada al bosque por el Maestro de Ceremonias y su dama de compañía, la Duquesa, para ser entregada al Dragón en la Fuente de los Enanos. La observación puntillosa del protocolo, en circunstancias como las que se describen, es fuente de humor. Los últimos toques, ya con características grotescas de distorsión, los da la figura del General Fierabrás "[...]*un viejo perlático, con el pecho cubierto de cruces y la cabeza monda. La punta de la nariz le gotea sin consideración, como una gárgola"* (796). Resulta que su nombre, que denotaría grandes victorias guerreras, es un apodo de su mujer por el mal genio que gasta en casa, y sus medallas y entorchados los ha obtenido combatiendo "la filoxera".

La sátira y la parodia aparecen combinadas con escenas de amor en las que, sin embargo, siempre hay un doble filo irónico, arma que Valle-Inclán utiliza aquí en contra de casi todas las instituciones, tipos y costumbres que aparecen en la "farsa". Lo interesante de *La cabeza del dragón* desde el punto de vista estético, es la combinación de elementos dispares que, con gran habilidad, baraja para crear un producto que es completamente distinto de sus obras dramáticas anteriores.

Hay todavía ecos de Darío y de tópicos modernistas, como los "*cisnes unánimes*" en el lago rodeado de jardines "*con rosas y escalinatas de mármol, donde abren su cola dos pavos reales*" y en el que el Príncipe Verdemar arrodillado ante la Infantina, recuerda "*a un bufón de Watteau*". (Todos estos tópicos modernistas aparecen concentrados en la escena tercera, 780) Hay, contrastando con este delicado modernismo, gestos que, como la profesora Speratti-Piñero apuntó, recuerdan "los gestos melodramáticos de los actores del cine mudo". Así, por ejemplo, cuando entra Espandián a reclamar su recompensa ante el Rey Micomicón, "*bajo el ala del chapeo, uno de sus ojos asesta terribles miradas*" (793); y su coima, Geroma, que llega al árbol donde han atado a Espandián después de que se le ha expuesto como impostor, al acercársele "*suspira y pone los ojos en blanco*" (799).

En la segunda escena tenemos secuencias que denotan una aplicación, consciente por parte de Valle-Inclán, de los *gags* que se ven en las primeras películas cómicas de Sennet –algunas protagonizadas por Charlot:

> *Remedando los modos de la Corte, el Bufón ofrece una silla a la Señora Geroma. Espandián alarga su terrible brazo y la toma para sí,* afirmándola en el suelo con un golpe que casi la esportilla y mirando en torno, retador. Cuando va a sentarse, el Príncipe Verdemar le derriba la silla. Da una costalada el matante y se levanta poniendo mano al espadón. (773, énfasis mío)

O, más tarde, en la misma escena:

> *Espandián, tras apurar el vaso de un solo trago, arrebata a la coima el plato lleno de cordero y pringue. La Señora Geroma, saca las uñas, arañándole la cara y el rufián, puesto en pie,* le escacharra el plato en mitad de la cabeza. (774, énfasis mío)

Mientras tanto, muertos de miedo por la lucha que se ha iniciado entre Espandián y el Príncipe,

> *La maritornes bate los dientes apretando los ojos [...] y el Bufón, como un perlático, hace sonar sus mil cascabeles* (776).

Vemos, pues, como en esta "farsa infantil" Valle-Inclán, además de continuar su invención estructural empleada anteriormente en las *Comedias bárbaras* —la utilización de escenas superpuestas de las que hay seis en esta obra— maneja una cantidad de nuevos elementos que transforman su estética en algo muy distinto a sus obras anteriores. Volverá a ellos en sus otras dos farsas, en las

que acentúa el uso de lo grotesco, después de una pausa en la que aparecen dos obras en las que Valle-Inclán explora distintos derroteros dramáticos: *Cuento de abril* y *Voces de gesta*.

II. Valle-Inclán, autor estrenado: de *Cuento de abril* a *La marquesa Rosalinda*

Como *Cuento de abril* se estrenó sólo catorce días después de *La cabeza del dragón*, es probable que la redacción de ambas obras sea de la misma época, 1910-1912. Marca definitivamente una época experimental en el teatro de Valle-Inclán, pero dentro de ciertas normas "aceptables" para las compañías y empresas de teatro, posiblemente por consejo de Josefina Blanco. Se diría que son producto de la transigencia entre la imaginación creativa de don Ramón, que le lleva a concebir un teatro —como en el caso de las *Comedias bárbaras*— que estaba lejos de lo que entonces se montaba en España y que, incluso en el contexto europeo, podría denominarse de vanguardia, y del conocimiento práctico de su esposa, quien, como actriz, desearía ver triunfar a su marido en la escena española. Si bien este período de experimentación dramática produjo resultados positivos y logró, por lo menos, que se estrenaran sus obras, no fue sino hasta que Valle-Inclán abandonó la idea de "estrenar" cuando empezó a producir sus obras geniales que son las que le han procurado un lugar imperecedero en la historia del teatro moderno.

Cuanto de abril: Escenas rimadas en una manera extravagante, representa



Matilde Moreno y Manuel González en *Cuento de Abril*, revista *El Teatro* nº 24, 27 de marzo de 1910. Compañía Matilde Moreno y García Ortega. Teatro de la Comedia de Madrid (Archivo ADE)

uno de esos experimentos. Es la primera vez que Valle-Inclán se aventura en el dificilísimo terreno del teatro poético. Juan Antonio Hormigón ha escrito, no sin razón, que "sólo en *Cuento de abril* hace Valle, «arte por el arte»" (1972, 39). Algunos críticos han querido ver ecos "noventayochistas" en el contraste que establece entre dos culturas, la provenzal y la castellana.[2] Yo no veo tales ecos en esta obra. Creo que se trata de una preferencia estética de Valle-Inclán muy acorde, además, con el modo modernista que utiliza en esta comedia. En *Cuento de abril* la Princesa de Imberal prefiere el amor gentil del trovador Pedro de Vidal por estar más acorde con su "universo sonriente, gaya ciencia [...] madrigal y rondel" (Guerrero Zamora, 166) y reprueba la violencia y el despotismo del Infante de Castilla para quien todo es "ascetismo, sequedad, celoso recato" (Íbid). Esta preferencia estética y cultural la encontraremos en la obra posterior de Valle-Inclán expresada en términos más precisos y de un modo más categórico (en el "Prólogo" de *Los cuernos de Don Friolera*, por ejemplo). En *Cuento de abril,* si bien la Princesa de Imberal expresa su preferencia con un acto positivo, un beso al trovador (provocando la reacción del Infante quien exclama "¡Tal no hiciera en mi tierra una mujer errada!" (198), la preferencia del propio Valle-Inclán es más ambigua. Tiene razón Guerrero Zamora al decir que

[2] Sumner Greenfield, "*Cuento de abril*: Literary Reminiscences and Commonplaces" in Zahareas, *Appraisal...*,353-360 y en su obra *Valle-Inclán: Anatomía de un teatro problemático*, 111-113.

> "[...] en la escala de la valoración estética, lo bronco y lo lírico marcan, en el autor, los extremos positivo y negativo, respectivamente, que a su vez se caracterizan según su xenofilia o su casticismo integral. Y el sentimiento de *Cuento de abril* oscila visiblemente entre hacerse prosélito del Infante adulto o trovero de la Infanta florida, dramatizándose así esa ambivalencia típica de Valle [...]" (*Ibíd*).

En cuanto a su modalidad, totalmente modernista, sólo basta mirar el "Preludio" en el que Valle-Inclán claramente nos da la clave lírica de su obra:

La divina puerta dorada
del jardín azul del ensueño
os abre mi vara encantada
por deciros un cuento abrileño.

____

Bajo un velo de abejas de oro
las gentiles rosas de Francia,
al jardín azul y sonoro,
dan el tesoro de su fragancia.

¡*Oh, la fragancia de la risa,*
fragante escala musical,
que al alma leve *de la brisa*
le brinda su verso de coral!

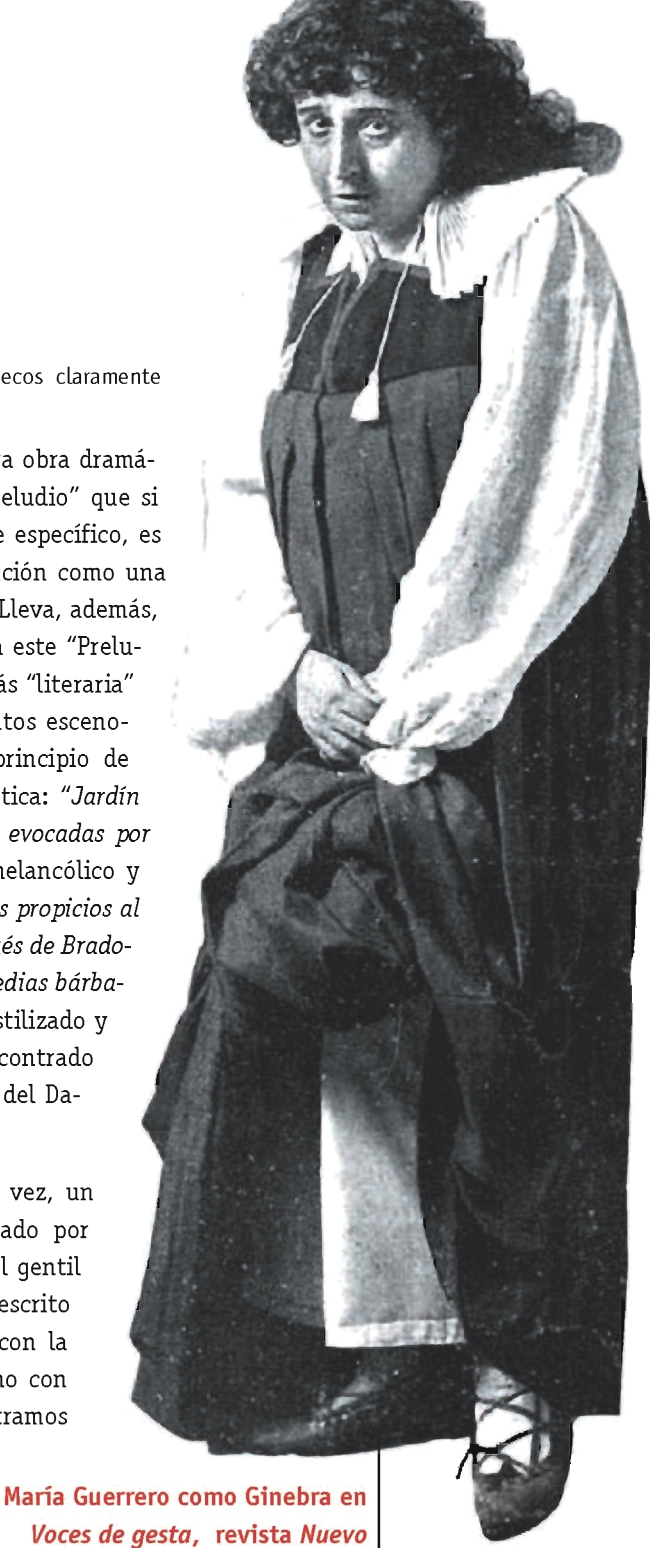
Fragancia galante y antigua
de los jardines provenzales,
florida cuna que atestigua
la alta estirpe de los madrigales.

Cuento de gaya poesía
más elegante que un minué.
rosa de la galantería,
que os brindo en lírico buqué.

(159-160, énfasis mío para mostrar los ecos claramente modernistas de estirpe rubendariana.)

Es interesante notar que esta es la primera obra dramática en la que Valle-Inclán utiliza un "Preludio" que si bien no está asignado a ningún personaje específico, es obvio que debe incluirse en la representación como una especie de "palabras liminares" del autor. Lleva, además, una descripción de la "Decoración". Marca este "Preludio", hasta este momento, la acotación más "literaria" en la que se destacan unos pocos elementos escenográficos que, posiblemente, indican el principio de la trayectoria hacia una decoración sintética: "*Jardín con cipreses, rosas —sombras de mujeres evocadas por estas flores— fuentes*"(158). Ambiente melancólico y romántico ("*tristeza antigua de los jardines propicios al amor*",158) que se aproxima al de *El Marqués de Bradomín* y se aleja, al polo opuesto, de las *Comedias bárbaras*. El decorado, sin embargo, está más estilizado y es más modernista que el que habíamos encontrado en *El Marqués*. Todo aquí es reminiscente del Darío de *Prosas profanas*.

Valle-Inclán utiliza, también por primera vez, un simbolismo transparente que está recalcado por efectos de luz y de sonido. Por ejemplo, el gentil jardín provenzal tan cuidadosamente descrito desde el comienzo, cambia súbitamente con la llegada del Infante. Visualmente, así como con los sonidos que acompañan a la acción, entramos en el rudo ambiente guerrero de los antiguos romances castellanos. Sólo al retirarse el Infante con sus huestes, vuelven los sonidos gentiles y recobra



María Guerrero como Ginebra en *Voces de gesta*, revista *Nuevo Mundo*, 4 de abril de 1912.

el ambiente su prístina delicadeza.

Nos presenta Valle-Inclán, de forma clara, el poder de la poesía sobre el de la gesta. La palabra poética mueve hasta el rudo corazón del Infante, sólo que este es incapaz de salir de su caparazón de rígidos prejuicios —de honra, de situación social, etc.— caparazón simbolizado o, mejor dicho, visualmente representado, por su coraza y las ropas que lleva. La desnudez del trovador, por otro lado, expresa la medida de su inocencia y de su candor. Sólo esta inocencia, más su imaginación poética, son capaces de vencer los obstáculos que se interponen entre él y la princesa. El tema pudo haber servido para uno de los cuentos de Rubén Darío en su libro *Azul*. Hay toques bastante brutales dentro del ambiente suave y armonioso, toques que nos revelan la mano del Valle-Inclán de las *Comedias bárbaras*. Estos toques de barbarie son indispensables al tema pues presentan el espíritu rudo y sangriento del Infante de Castilla y de sus huestes. En la ambigua actitud de don Ramón, apuntada por Guerrero Zamora, ante estos dos extremos de visión del mundo, podemos vislumbrar la lucha interna del Valle-Inclán admirador de guerrilleros y presunto jefe de partidas revolucionarias y del admirador y cultivador del refinado esteticismo preciosista. Esta lucha interna, que se debate en él desde el principio de su carrera de escritor y de hombre, no se resolverá hasta más tarde.

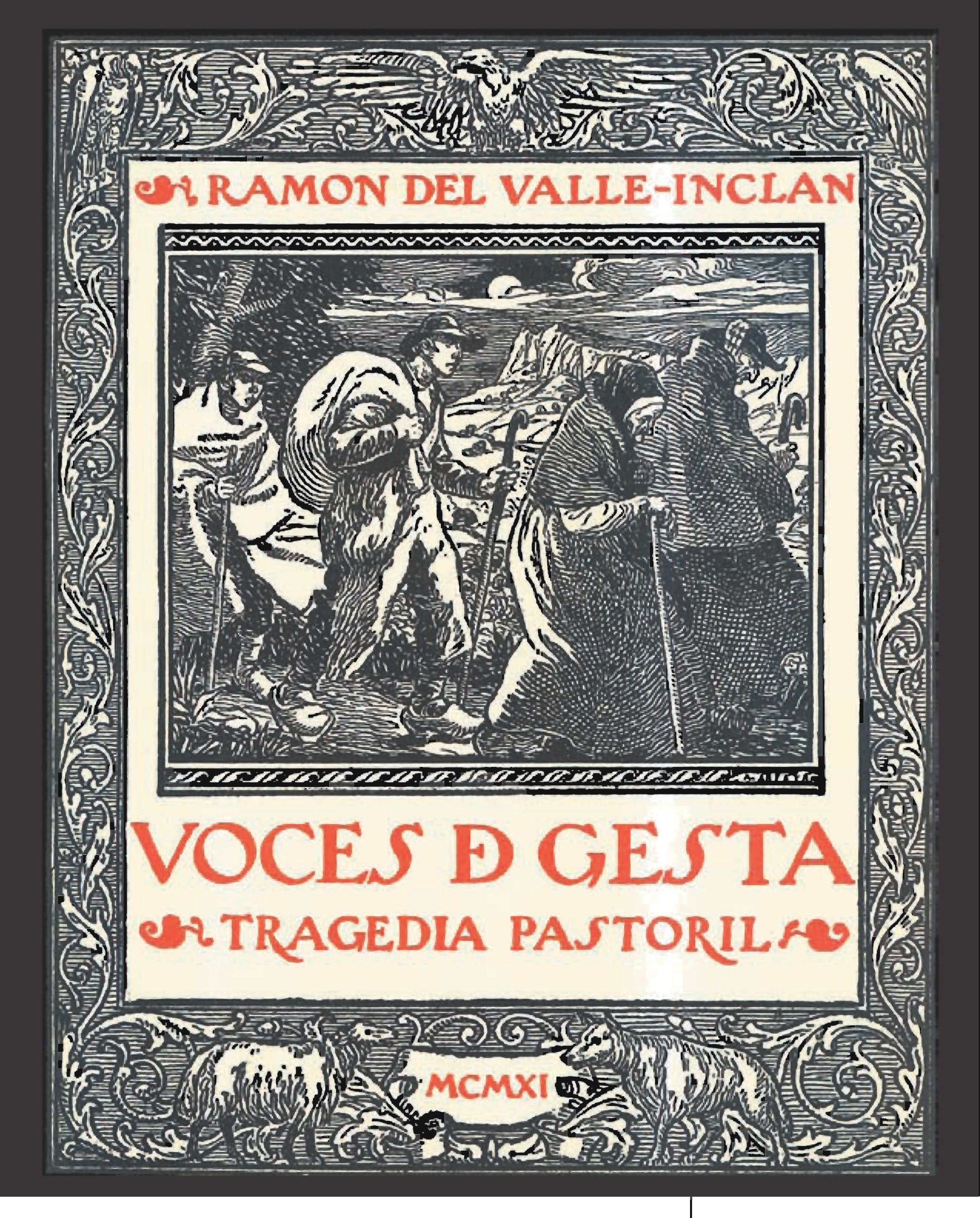
Continúa en *Cuento de abril* la utilización de la ironía, pero atenuada, como corresponde a ambiente y tema. El tipo más corriente lo encontramos en las reacciones de la Princesa de Imberal a las descripciones que de las costumbres castellanas le hace el Infante:

> La Princesa.—Bien sabéis describillas,
> pero no son galanas,
> Infante, vuestras fiestas castellanas.
> ¡Rezo y sermón! ¡Mantillas
> y encapuchados! ¡Villanesca bulla!...
> En un mismo cortejo
> mezclando Don Antruejo
> con la Madre Cogulla. (176)

Estructuralmente continúa la división de la acción en escenas, sólo que aquí sus tres escenas son indiferenciables de los tres actos usuales en el teatro español de ese momento. No es de extrañar entonces, que en su próximo "experimento" vuelva a la estructuración en actos o jornadas.

----------o---------

Voces de gesta lleva como subtítulo "Tragedia pastoril", que es lo mismo que



decir “tragedia en un ambiente pastoril”. Es el segundo experimento de Valle-Inclán con el teatro poético en verso. Representa la decantación de la experiencia que ya había expuesto en su “trilogía de la Guerra carlista”. Hay que recordar que en 1907 y 1908 Valle-Inclán visitó Na-

Cubierta de la primera edición de *Voces de gesta*, 1912.

varra donde conoció a muchos prominentes carlistas y tuvo la oportunidad de ambientarse allí para su trilogía. Aunque, como se ha apuntado, la geografía de *Voces de gesta* es semimítica, la "Ofrenda" con que empieza, con su mención del "roble foral" y de *versolaris*, *pelotaris* y *espata-danzaris*, no nos deja ninguna duda de que está dedicando esta obra al pueblo vasconavarro, baluarte del Carlismo. No vamos a discutir ahora, pues ya lo han hecho otros con suficiente detalle,[3] la relación de Valle-Inclán con el Carlismo. Discutiré aquí únicamente los aspectos que conciernen a las características estéticas de la obra.

Se había apuntado que el autor subtitula esta obra "tragedia pastoril". Examinaré primero el adjetivo. "Pastoril" es la idealización estética de lo rural y agrario en que "románticamente" se vio un tipo de vida genuino y puro, cercano a la "Madre Naturaleza". Así, por ejemplo, Marcela decide hacerse pastora para vivir *auténticamente* su vida (*Don Quijote*, I, XII y XIII). Es claro que esta inicial idealización "romántica" cayó luego en el manierismo del juego pastoril –todo lo contrario de una vida auténtica. Lo *pastoril*, sin embargo, permaneció dentro de las categorías estéticas como el modo convencional literario y pictórico de representar la idealización del mundo rural y agrario.

Puesto que el Carlismo dependió en su mayor parte de este mundo, es natural que al querer estilizarlo artísticamente, Valle-Inclán utilice la tradición pastoril. Veamos cómo describe a estos guerrilleros y cómo concibe su misión heroica:

> [...] aldeanos que sonríen con los ojos llenos de lágrimas oyendo cuentos pueriles de princesas emparedadas y que degollaban a los enemigos con la alegría santa y bárbara, llena de bailes y de cantos, que tenían los sacrificios sangrientos ante los altares de piedra en los cultos antiguos (825, *Gerifaltes de antaño*).

¿No es esta la esencia de lo que vemos dramatizado en *Voces de gesta*? Al hablar de la guerra, en la misma novela citada, la describe como hecha por "los pueblos cuando el labrador


Cubierta de la primera edición de *Voces de gesta*, 1912 (detalle).

[3] Ver Reyna Suárez-Wilson, "El carlismo en la obra de Valle-Inclán", y Luis Seoane, "Valle-Inclán y su conducta política", en *Ramón M. del Valle-Inclán (1866-1966)*, La Plata, 1967, 204-226 y 227-243 respectivamente; Carlos Seco Serrano, "Valle-Inclán y la España official", y Juan Antonio Maravall, "La imagen de la sociedad arcaica en Valle-Inclán", en *Revista de Occidente*, Madrid, Año IV, Nos. 44 y 45, 1966, 203-224 y 224-254 respectivamente; Gaspar Gómez de la Serna, "Las dos Españas de Don Ramón del Valle-Inclán", *Clavileño*, Madrid, III, No 17, 1952, 17-32; y, del mismo autor, "Las dos perspectivas históricas de Valle-Inclán", *Atlántida*, La Coruña, 1956; Juan Antonio Hormigón, *Ramón del Valle-Inclán: La política, la cultura, el realismo y el pueblo*, Madrid, 1972, 135-146 y 150-155; y, particularmente, el libro de Margarita Santos Zas, *Tradicionalismo y literatura en Valle-Inclán (1889-1910)*, Boulder, 1993.

deja su siembra y su hato al pastor", y añade: "La guerra santa que está por encima de la ambición de los reyes, del arte militar y de los grandes capitanes [...]" (843-844). Es esta guerra y este mundo rural y agrícola lo que, quintaesenciado, nos presenta Valle-Inclán trasladado a la convención artística pastoril. El nombre que escoge para representar al rey de la causa Carlista —llamada así aún cuando el pretendiente se llamó Don Jaime— el rey Carlino, viene de la tradición pastoril. Recordemos que los nombres que escoge Don Quijote para él y para su escudero en el interludio pastoril que sueña el Caballero después de su derrota a manos del Caballero de la Blanca Luna, eran Pancino y Quijotiz.[4]



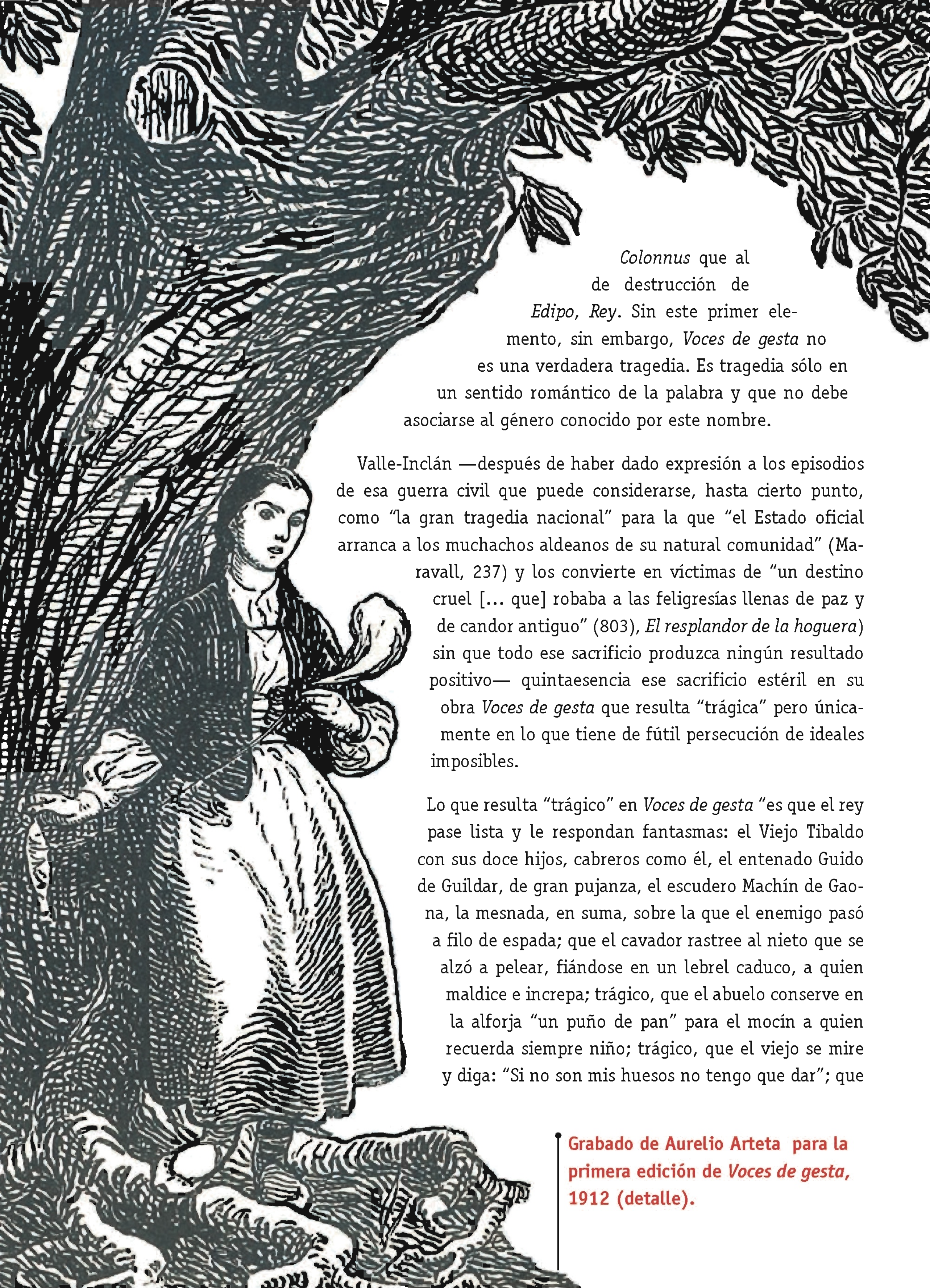
Voces de gesta, jornada III. Dibujo de Orazi para la publicación de *Voces de gesta* en *Mundial*, dirigida por Rubén Darío (1911-1912).

Ahora es preciso considerar lo substancial del subtítulo que asocia la obra con el género "tragedia". Lionel Abel en su sugerente librito *Metatheatre* apunta el hecho de que Sófocles, en *Edipo, Rey* y en *Edipo en Colonnus*, propone los dos elementos esenciales para la tragedia: en la primera obra el protagonista es destruido; en la segunda, después de vivir su destrucción trágica, se diviniza, se convierte en *daemon*. Para que el primer movimiento de la tragedia sea posible, es necesario que haya esa falla humana que los griegos llaman *hubris*. Sin *hubris* ningún personaje puede ser destruido en una tragedia y sin haber sido destruido primero, ningún personaje en una tragedia puede ser divinizado. Así, el *hubris* es un elemento ambiguo ya que puede conducir a la destrucción; pero, así mismo, puede conducir a lo que, por lo menos para los griegos, consistía en algo como la "gracia" (en términos cristianos).[5]

Es evidente que *Voces de gesta* no es una tragedia en el sentido estricto de ese término ya que desde el comienzo estamos ante un rey Carlino ya destruido. Eso sí, este rey es mitificado, ya que no divinizado. Así, *Voces de gesta* representaría sólo la segunda fase de lo que, para Sófocles, constituía una tragedia ya que es más comparable al proceso de divinización que encontramos en *Edipo en*

[4] Lo que he escrito sobre el posible origen cervantino del nombre Carlino no desvirtúa, necesariamente, la interpretación que el profesor Avalle-Arce ofrece de que la trayectoria Carlomagno-Carlos-Carlino puede expresar "la vertiginosa caída de un momento imperial a un post-98"; al contrario, creo que la apoya dadas las circunstancias de la derrota de Don Quijote.

[5] Lionel Abel, *Metatheatre: A new View of Dramatic Form*, New York, 1963, p. 2. María Eugenia March en su "*Forma e idea de los Esperpentos de Valle-Inclán*", North Carolina, *Estudios de Hispanófila*, 1969, 68-71, utiliza el libro de Abel pero en un contexto completamente diferente del mío.



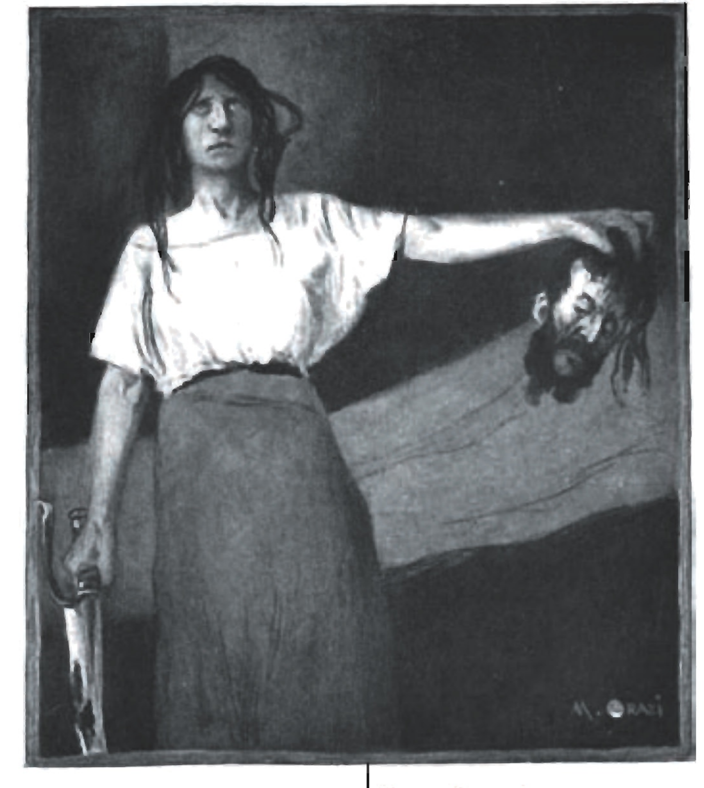
Colonnus que al de destrucción de *Edipo, Rey*. Sin este primer elemento, sin embargo, *Voces de gesta* no es una verdadera tragedia. Es tragedia sólo en un sentido romántico de la palabra y que no debe asociarse al género conocido por este nombre.

Valle-Inclán —después de haber dado expresión a los episodios de esa guerra civil que puede considerarse, hasta cierto punto, como "la gran tragedia nacional" para la que "el Estado oficial arranca a los muchachos aldeanos de su natural comunidad" (Maravall, 237) y los convierte en víctimas de "un destino cruel [... que] robaba a las feligresías llenas de paz y de candor antiguo" (803), *El resplandor de la hoguera*) sin que todo ese sacrificio produzca ningún resultado positivo— quintaesencia ese sacrificio estéril en su obra *Voces de gesta* que resulta "trágica" pero únicamente en lo que tiene de fútil persecución de ideales imposibles.

Lo que resulta "trágico" en *Voces de gesta* "es que el rey pase lista y le respondan fantasmas: el Viejo Tibaldo con sus doce hijos, cabreros como él, el entenado Guido de Guildar, de gran pujanza, el escudero Machín de Gaona, la mesnada, en suma, sobre la que el enemigo pasó a filo de espada; que el cavador rastree al nieto que se alzó a pelear, fiándose en un lebrel caduco, a quien maldice e increpa; trágico, que el abuelo conserve en la alforja "un puño de pan" para el mocín a quien recuerda siempre niño; trágico, que el viejo se mire y diga: "Si no son mis huesos no tengo que dar"; que

Grabado de Aurelio Arteta para la primera edición de *Voces de gesta*, 1912 (detalle).

la vaquera, que antes contó con galán que con ella brincaba alegre al son del punteado que tocaba el gaitero, vea que "es triste la losa tan llena de reir mocero"; que la montañesa recuerde que fueron suyas "la vaca marela, la vaca vermella"; que el versolari evoque "años que volaron desde aquellos días en que tuve siembra y yunta y arado y todo dejé para ser soldado" (todo este párrafo parafrasea lo que se puede encontrar en Reyna Suárez-Wilson, 237).



***Voces de gesta*, jornada III. Dibujo de Orazi para la publicación de *Voces de gesta* en *Mundial*, dirigida por Rubén Darío (1911-1912).**

En *Voces de gesta* Valle-Inclán hace las exequias fúnebres del Carlismo que ya reconoce como definitivamente "muerto" y, nostálgicamente y con una estética decididamente romántico-wagneriana,[6] crea esta elegía alegórica en la que mitologiza al Rey D. Carlos (Don Jaime). Hay que tener en cuenta que su fecha de composición (hacia 1911), viene después de su rotundo fracaso, en 1910, cuando Valle-Inclán se presentó a diputado tradicionalista por Monforte de Lemos. Lo cual no significa que él hubiese perdido su fe en ese tradicionalismo carlista. Esto llegará más tarde. En este momento se da cuenta de la imposibilidad de que el Carlismo vea coronados sus esfuezos de tantos años con el éxito. Entonces prepara esta "Ofrenda", que alcanza un carácter casi ritual, en la que diviniza al rey Carlino y da el carácter de fe religiosa a la que sus partidarios sienten por su causa. Tampoco hay que olvidar la otra "ofrenda" de Valle-Inclán al Carlismo al bautizar a sus dos hijos varones Carlos y Jaime.

Tiene razón el profesor Avalle-Arce al creer que el entender el Carlismo como culto adquiere pleno sentido para *Voces de gesta* y nos hace ver la obra *no* como tragedia, sino más bien como ofrenda votiva de un culto (Avalle-Arce, 371). Así, nos dice, "[...] vistas desde este punto de mira, las dos muertes de la segunda jornada (Garín y el Capitán), son sacrificios propiciatorios a la causa sagrada" (Íbid.).

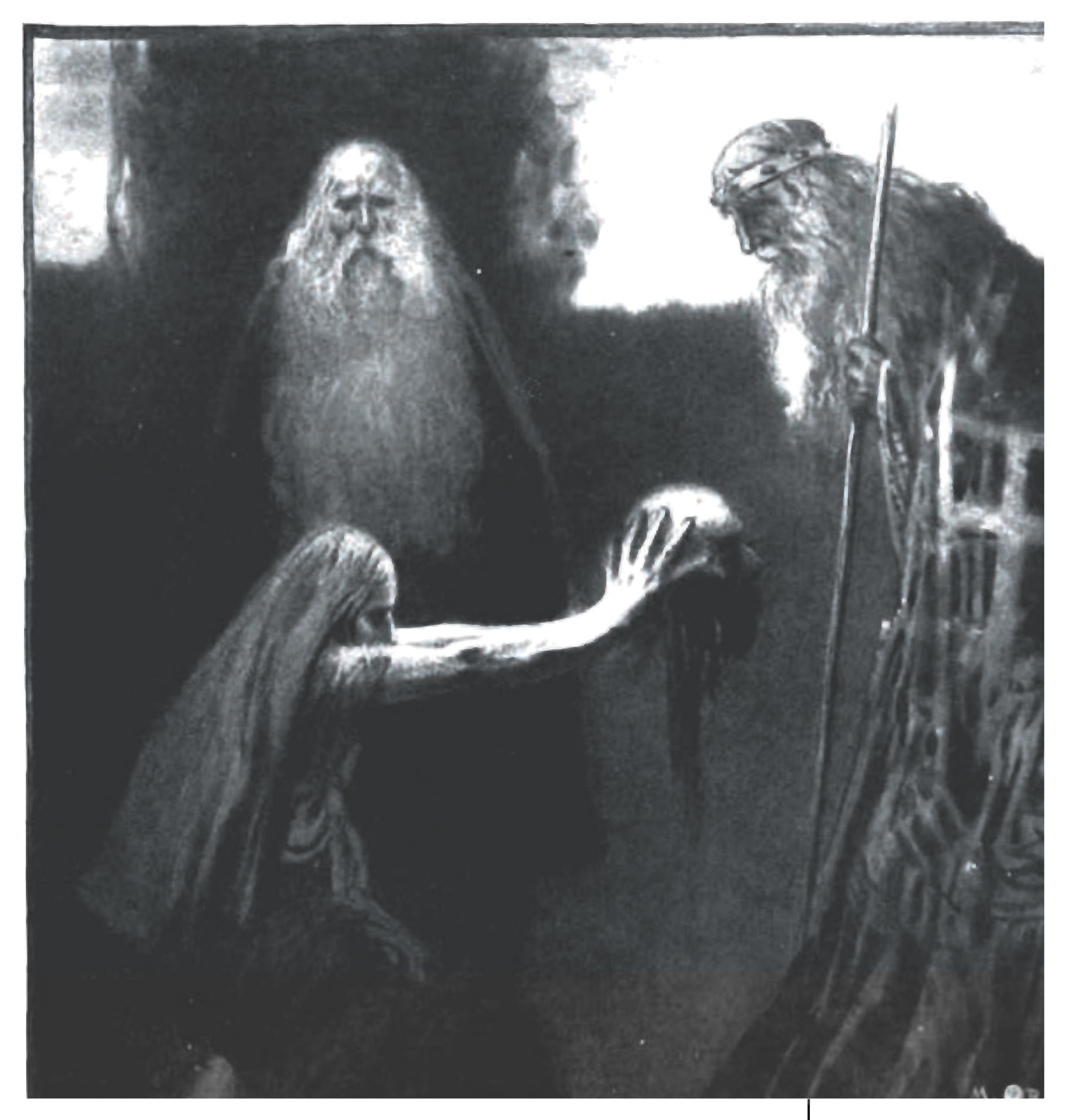
Si de tragedia, en el sentido más exacto de esta palabra, no encontramos trazas, de epopeya, con resabios de la época medieval e, incluso, de la bíblica (el episo-

[6] Reyna-Suárez, 211; Hormigón, 39-44. El siguiente texto de Valle-Inclán publicado por el director de la revista *España* (Año x, No. 412, 6), confirma la influencia wagneriana en *Voces de gesta:* "Hace días pensaba escribirle y agradecerle su artículo. El wagnerianismo que usted señala es indudable. *Voces de gesta* es un libretto wagneriano"

dio de Judith y Holofernes), sí que hay elementos. En algunos de los romances de temas épicos se encontraba el motivo del "negro destino" que persigue al protagonista como persigue al Rey Carlino. Este destino adverso, sin embargo, tiene más del espíritu "romántico" que del clásico y en ningún modo puede equipararse con el que precipita las catástrofes de las verdaderas tragedias. Así, aunque al principio el Viejo Tibaldo le anuncia a Ginebra que ha de ver al Rey Carlino "[...]un día en caballo blanco [...] armado y resplandeciente" (como si se tratase de un Santiago), como le vemos desde el comienzo es como a un lobo acosado. Es decir, como *al lobo acosado* del episodio que, en la primera jornada, interrumpe el diálogo entre Tibaldo y Ginebra, episodio que, como el profesor Avalle-Arce ha apuntado, prefigura y simboliza poéticamente "[...] el acoso a que se ve sometido el Rey Carlino por sus enemigos" (364). Lo extraordinario e insólito en *Voces de gesta* es la transformación que se opera en Ginebra, quien, aunque dudaba al principio de la viabilidad del Rey Carlino ("¡De los Reyes viejos se acabó la raza!"), al verle, por primera y última vez, produce en ella una *fe ciega* en lo que este rey simboliza; fe que llega a plasmarse cuando, irónicamente, pierde ella la vista. Es en este proceso donde se centra la idealización que del tradicionalismo, simbolizado por el Rey Carlino, hace Valle-Inclán. Idealización que engendra de "[...] una estética de clara raíz romántica, que conduce en su caso a la aparición de estos personajes-concepto, a la explotación del mito, al tono heroico de las acciones y comportamientos humanos" (Hormigón, 41). Este mismo crítico hace una exposición convincente del origen wagneriano de la estética idealista que encontramos utilizada por Valle-Inclán en esta obra (42-46) cuyos aspectos fundamentales son: irracionalismo, irreflexión, espontaneidad, sentimentalismo y emotividad. Es decir, todo lo contrario a la estética clásica que produce la tragedia.

La aportación importante que hace Valle-Inclán en esta obra y que más tarde utilizará, con efectos (y política) diametralmente opuestos, es la adecuación de su estética dramática, con todos los elementos artísticos necesarios, al contenido ideológico. Si bien su contenido ideológico está todavía expresado en términos maniqueos, encuentra aquí una estilización poética que logra que el producto final no padezca del simplismo que generalmente sufre todo planteamiento visto en esos términos.

Ya se ha apuntado la utilización alegórica del acoso de un lobo real por los pastores, de modo que cuando aparece el Rey Carlino y exclama "¡Dadme, Señor, la cueva de un lobo donde acabar!" (221), no podemos menos de establecer la identidad entre el acoso del lobo por los pastores y del rey por sus enemigos. Y cuando éstos aparecen tendrán "sonrisa de mastines" (224). Pero el proceso simbólico-dramático va más allá, como ha demostrado el profesor Avalle-Arce en su excelente interpretación de esta obra:



Voces de gesta, **jornada III. Dibujo de Orazi para la publicación de** ***Voces de gesta*** **en** ***Mundial Magazine,*** **dirigida por Rubén Darío (1911-1912).**

> Los que hablan no serán los soldados, sino sus atributos: una lanza lunada, una bisarma. En este proceso *que reduce el hombre a la cosa* han participado varios factores, algunos artísticos, otros ideológicos. Como factor artístico hay que tener en cuenta la desrealización connatural a todo proceso de fuerte estilización [...]. Pero estos factores artísticos tienen su respaldo ideológico: los perseguidores del rey Carlino, y enemigos de la tradición, por lo tanto, no son dignos de ser representados en términos humanos. Son seres infrahumanos que primero son *animalizados* por el poeta ("manos con garras", "sonrisa de mastines"), para por último [...] ser *cosificados* [...] (365. Énfasis mío para señalar los elementos estéticos que por primera vez utiliza Valle-Inclán en esta obra).

A Ginebra no se la puede considerar como heroína trágica a pesar de que la acción dramática se centra en ella, ya que se la utiliza como instrumento: pri-

mero, para la representación concreta de la *fe ciega* en el símbolo del tradicionalismo —el rey Carlino— y, segundo, para la mitificación de este. En ella se centra toda la fuerza pasional que sostiene la fe y la esperanza en una causa que aunque evidentemente perdida, mantiene su vigencia. Así, Ginebra se convierte en el centro de los sacrificios que, como una especie de bárbaro ritual religioso, se celebra —como propiciatorio de esta causa. Aquí podríamos repetir las palabras —anteriormente citadas— de Valle-Inclán al describir esa "alegoría santa y bárbara" con que se "degollaban a los enemigos" como en especie de "sacrificios sangrientos ante los altares de piedra de los cultos antiguos" (en *Gerifaltes*...). Estos elementos de barbarie primitiva que ya habíamos visto elogiados en sus *Comedias bárbaras*, reaparecen aquí como intrínsecos a esa "guerra santa" del tradicionalismo en contra de las fuerzas que se le oponen. De manera que, en vez de tragedia tenemos aquí la confrontación "*trágica*" (por inevitable) entre un tradicionalismo destinado a luchar sin esperanzas, sostenido por una fe ciega que se considera imperecedera, y un liberalismo concebido vagamente como una mundo lejano y desconocido, cuyos principios se quieren imponer a la fuerza. En *Voces de gesta* este liberalismo está simbólicamente encarnado en "el rey Pagano" detrás del cual no es difícil adivinar "la amenaza burguesa, capitalista y liberal" (Maravall, 242) que, eventualmente, dominará. Se menciona esto para hacer hincapié en la forma en que Valle-Inclán traduce, en términos artísticos de carácter simbólico, su utopía ideológica tradicionalista de esta época.

Y, finalmente, en *Voces de gesta* Valle-Inclán retrocede un paso al echar mano de la estructura en tres jornadas en vez de la más libre concepción escénica que venía utilizando desde las *Comedias bárbaras*. Posiblemente utilizó esa estructura en un esfuerzo de aproximación al rigorismo de la tragedia clásica. Como ha observado Avalle-Arce, la primera y última jornadas expresan "[...] el problema ideológico-sentimental, y dejan libre juego, en la segunda, a la expresión pasional" (370). Es interesante destacar que esta es la primera obra dramática en la que Valle-Inclán escribe las acotaciones en verso. Una posible interpretación de esto es que haya querido destacar la importancia dramática de las acotaciones con la posible intención de que se incorporasen como parte integral de la representación, haciendo uso, entonces, de decorados sintéticos. Si este fuera el caso, tendríamos aquí una de las primeras manifestaciones, si no la primera, de un teatro épico.

La marquesa Rosalinda

En *La marquesa Rosalinda* ensaya Valle-Inclán una nueva manera, es decir, continúa sus experimentos. Utiliza el subtítulo de "*Farsa sentimental y grotesca*". Es su segunda "farsa"; la primera fue la "infantil" de *La cabeza del gragón*. La calificación de "sentimental y grotesca" es exacta, como veremos.



***La marquesa Rosalinda*, puesta en escena de Fernando Díaz de Mendoza. Cía. Guerrero-Mendoza, Teatro de la Princesa, 1912 (*Mundo Gráfico*, 06-03-1912. Archivo ADE).**

precedidas de un "Preludio". Todo escrito en versos polimétricos. Es decir: en cuanto a esructura y forma, mantiene las utilizadas en *Voces de gesta*; en cuanto a tono, ambiente e intenciones, sin embargo, son diametralmente opuestos a los que encontramos en su "tragedia pastoril".

Es interesante destacar que en *La marquesa Rosalinda* Valle-Inclán se anticipa a Jean Anouilh (en obras como *La repetition*) en su estilización de la esencia de Marivaux a la que añade un ingrediente grotesco que le aproxima mucho a las *pièce noires* de este mismo autor. Valle-Inclán ha llegado a esta escencia marivauxiana a través del Modernismo. Basta mirar el recuento de palabras que hace Guerrero Zamora para asociar esta obra al Rubén de *Prosas profanas*: cisnes, abates, rosas, estradivario, trinos, ramajes, mirtos, teclado de risas de plata, polvo de rapé, pavos reales, risas de cristal, madrigales, chapines, tabaqueras, silvanos, Venus, Adonis, Diana, Pan, etc, etc (Op. Cit. 157), a las que se pueden añadir: musmé, tibor, violonchelo, pavana,

cavatina, etc. Muchas de estas palabras, sin embargo, ya las venía utilizando desde antes en obras como *El Marqués de Bradomín, La cabeza del dragón* y *Cuento de abril*. En lo que se refiere a estructura, forma y ambiente, *La Marquesa* no aporta ninguna novedad. Argumentalmente, tampoco: se trata de la historia de unos amores adúlteros con el concomitante arrepentimiento de la dama. Sólo que aquí no están tratados con la seriedad que encontramos en *El yermo de las almas* o *El Marqués de Bradomín*. Lo que distingue *La Marquesa Rosalinda* de todas las piezas anteriores son el *tono* y las *intenciones*. Los amores adúlteros son tratados en forma de *farsa* y el tono es *frívolo*. La ironía con que está tratado el tema y los elementos grotescos que continuamente acompañan el desarrollo de la acción muestran las intenciones satíricas de esta farsa. Pero, sobre todo, encontramos un esfuerzo consciente de crear una nueva visión. Desde el punto de vista de la dramaturgia es importante hacer constar que en esta obra empieza Valle-Inclán a demostrar una gran soltura en el manejo del diálogo que aquí asume, cada vez más, muchas funciones de la acotación, pues gran parte de la acción queda explícita en el diálogo. Las acotaciones aquí sólo indican movimientos generales y algunas acciones específicas pero, sobre todo, *describen* acciones que se están llevando a cabo en escena —lo contrario de la misión normal de la acotación que es la de *prescribir* la acción de los actores—. Es, sin embargo, en el diálogo mismo donde encontramos la prescripción de las acciones y movimientos que en un momento dado de la farsa deberán ejecutar los personajes. Un ejemplo de este nuevo tipo de "acotación" se puede ver en la descripción, *ex post facto*, que hace Arlequín de los movimientos y acciones que *hizo* la dueña al verle en el jardín después de que él logró salir de la cárcel:

> Ya has visto *su acogida de carantoña*
> *lanzándome conjuros* en rebatiña,
> *sacando las medallas*, llenas de roña,
> por entre la abertura de la basquiña.
>
> -------------------
>
> Viéndola *hacerse cruces sobre la boca*,
> *con la mano* de sombra, ligera y fatua,
> *y remilgarse toda bajo la toca*,
> un momento ha quedado como una estatua [...] (680, énfasis mío)

Es obvio que el director tendrá que tener en cuenta esta descripción de Arlequín para que la asociemos con las acciones que *ya* le vimos hacer a la dueña unos momentos antes.

Aunque el uso de un "Preludio" no es nuevo en el teatro de Valle-Inclán —ya lo

había utilizado para *Cuento de abril* y en la "Ofrenda" de *Voces de gesta*— vale la pena examinar el de la *Marquesa* ya que en su "Preludio" esboza el arte poético que utilizó:

Soy el poeta que el tablado
Puebla de trucos y babeles:
Para el amor desesperado
Tengo rimas de cascabeles. (599)

Es decir, no se tratará de presentar *realidades,* sino "trucos y babeles" y un "amor desesperado" cantado, sorprendentemente, con "rimas de cascabeles". Los cascabeles con su alegre timbre son, en el reino del sonido, la contraposición al "amor desesperado", en el del sentimiento. ¿Armonía de contrarios?

A pesar del subtítulo que lleva la palabra "sentimental", el "Preludio" hace alarde de antisentimentalismo:

Y sollocen otros poetas
sobre los cuernos de la lira,
con el ritmo de las piruetas
yo rimo mi bella mentira. (599)

Se hace así mismo hincapié en el antirealismo de la pieza: "mi bella mentira". Otra vez introduce la idea del contraste: lo galante y lo funambulesco, lo "picaresco" y "lascivo" con lo "cortesano":

Enlazaré las *rosas frescas*
con que se viste el *vaudeville*
y las *rimas funambulescas*
a la manera de Banville.

Y ante el enigma *picaresco*
danzará el sátiro *lascivo*
en el jardín dieciochesco
trenzando las patas de chivo.

Olor de *rosa* y de *manzana*
tendrán mis versos a la vez,
como *una farsa cortesana*
de Versalles o de Aranjuez [...]

El toque grotesco no tarda en aparecer:

Con las espumas del champaña
y la malicia de sus crónicas,
Francia proyecta sobre España
las grandes narices borbónicas.

El ambiente dieciochesco se verá a través de la vision de Goya, pintor cortesano:

Versalles pone *sus empaques*
Aranjuez, sus albas rientes,
y un grotesco de miriñaques,
don Francisco de Goya y Lucientes. (601-2, énfasis mío)

Se trata, en fin, del "carro de la farsa" de Pierrot y Polichinela, de Colombina y Arlequín. El mismo argumento de esta farsa —amores de Arlequín y Colombina y celos de Pierrot, su marido— se trasladará ahora al palacio de Aranjuez donde ensanchará su ámbito. Arlequín hará su propio papel; su nueva amante será la Marquesa Rosalinda –"el secreto" que el poeta ha de contarnos. El marido celoso sera el Marqués. Colombina complicará la situación amorosa con sus celos y su marido Pierrot continuará haciendo el desairado papel de "cornudo burlado", espejo del Marqués, dando a la farsa su tono grotesco. El ambiente es el mismo, es decir, de farsa. Ya lo ha anunciado el poeta en su "Preludio". Pero es farsa "sentimental y grotesca". La mezcla se obtiene al traer a tierras de España el refinamiento francés. Más tarde se observará que "¡Es Castilla que aceda las uvas del champaña!"

Como hemos visto, en esta farsa Valle-Inclán utiliza como base los personajes de la *Commedia dell' arte*, cuatro de los cuales aparecen con sus nombres originales: Polichinela, Pierrot, Colombina y Arlequín. Robert Lima ha establecido, convincentemente, la identificación del Marqués con Pantalone; del Abate con Il Dottore; y de Rosalinda con Isabella, redondeando así la fuente de todos los personajes principales de la farsa, cuyas situaciones básicas son adaptación de las que usualmente se encuentran en la *Commedia* (Lima, 386-415; ver particularmente de la p. 393 en adelante). Lo original de Valle-Inclán es la dimensión "sentimental y grotesca" que imparte a esta situación básica de los *scenarios* de la *Commedia*, además del tono eminentemente satírico.

La curiosa mezcla del grillo que "templa el violín" —símbolo de lo frívolo y sentimental— con el sapo que "preludia en su flauta" —e introduce la nota grotesca— todo observado e "interrogado" desde "la penumbra del jardín" por el cisne —símbolo del poeta distanciado—, nos da la medida de esta nueva

visión que va desarrollando Valle-Inclán en esta obra y que constituye su más importante contribución en su trayectoria hacia el *esperpento*. Sólo espiando "detrás del seto" con la impasible actitud del cisne que con su "cuello de plata" interroga "mientras vuela la serenata sobre el cristal de la laguna", puede conseguirse la objetividad necesaria para revelarnos el "secreto de la marquesa Rosalinda". Y no hay que dejarse engañar por las apariencias. Existe un enorme contraste entre el ambiente de refinada belleza rococó del jardín Versallesco (aunque es Aranjuez), con su mundo aristocrático de damas, abates y galanes, y los falsos valores humanos que representan los personajes que se mueven en él.



***La marquesa Rosalinda*, puesta en escena de Fernando Díaz de Mendoza. Cía. Guerrero-Mendoza, Teatro de la Princesa, 1912 (*Mundo Gráfico*, 06-03-1912. Archivo ADE).**

Así como el sapo da la nota grotesca en la serenata del jardín, la deformada figura de Polichinela refleja —sí, como un espejo cóncavo— la deformada realidad que le circunda:

> Ahora estaba en la carreta
> soñando que era derecho,
> cuando descubro en acecho
> tras de la galga, a un bayeta.
> Y tras él una tapada,
> y una dueña y un mostense,
> y Maritornes, preñada
> del bayeta complutense.
> Y un Don Diego presumido,
> y un capitán jurador,
> y un cornudo consentido,
> y una moza de partido
> que hizo feria del honor.
> Y un petimetre amizclado,
> y un abate excomulgado
> revolante el vericú,
> entre dos encomenderos

peruleros,
más dulces que el alajú,
que pretenden marquesados,
con ducados
del Perú.
Y fulleros despechados,
y escuderos sin escudos,
y caballeros desnudos
con los escudos pintados.
¡Tan! ¡Tan! ¡Tan!
En mi joroba todos dan.
¡Tan! ¡Tan! ¡Tan!
Y aunque mis iras provoque
tanta soba,
no hay bodoque
que no toque
mi joroba. (636-7)

Paul Ilie ha explicado la naturaleza grotesca de esta obra al observar que la Marquesa Rosalinda y sus allegados pertenecen a un mundo emocional, mientras que Arlequín y sus faranduleros pertenecen a otro, muy diferente (Ilie, *Appraisal*, 504-511). Este otro mundo, sin embargo, es sólo una fachada detrás de la cual se esconden sentimientos que producen emociones que, en realidad, no son tan distintas de las que mueven a la Marquesa. Ilie considera este hecho como el primer nivel grotesco de la obra. Si esto es cierto, resulta entonces grotesca la actitud del Marqués al tratar de separar, artificialmente, estos dos mundos. Se hace hincapié en el hecho de que él le había consentido otros amores a su mujer, pero se trataba siempre de personas que pertenecían a "su mundo". Sentimentalmente, sin embargo, estos mundos son iguales, lo cual se ve muy claramente en la situación amorosa entre el Paje y Doña Estrella, la hija de la Marquesa.

El segundo nivel grotesco lo consigue Valle-Inclán, según Ilie, al colocar esta situación contra un fondo de artificio romántico. Las emociones genuinas no pueden expresarse a través de artificialidades. Lo grotesco, entonces, surge de la estilización de motivos románticos que emergen de un fondo obviamente consciente de sí mismo en su exhibicionismo. Así, por ejemplo, la larga tirada de Arlequín a la luna al final de la primera jornada, en la que este expresa su sincero sufrimiento altamente poetizado con palabras inspiradas por la romantización extrema de la Naturaleza, representada por la luna a la que se dirige en estos términos:

¿Quién el poder a descubrir acierta
de tu cara de plata,
de tus ojos de muerta,
y de tu nariz chata? (632)

Este sufrimiento, sentimental y grotesco a la vez, ha surgido de la confusión que se ha originado al transponer al plano "real" el mundo de los farandules. Lo que era perfectamente aceptable en el carro de la farsa se convierte en absurdo y grotesco en el plano real. Cuando lo teatral de la farsa rebasa la realidad y los sentimientos humanos reales se imponen en el mundo de farsa de los farandules, surge esta confusión que da la nota sentimental y grotesca.

Esta mezcla de farándula y realidad es lo que nos hace pensar en el motivo de "la representación dentro de la representación" (*play within a play*) en *La Marquesa Rosalinda*. Consideremos, por ejemplo, las palabras de Arlequín al principio de la primera jornada:

Tengo una Farsa de la vida mía,
y es tan regocijada,
que al componerla, yo también reía,
y contad que sentía,
de un desengaño, el alma traspasada. (608)

Estas palabras, dirigidas al Marqués, pueden interpretarse como que la farsa de la vida de Arlequín, que ha traspasado su alma con un desengaño, es la que nosotros vamos a ver, es decir, la de sus amores con la Marquesa Rosalinda. Además, como están dirigidas al Marqués, adquieren repercusiones retrospectivamente irónicas, ya que el Marqués, a pesar suyo, será actor de esta farsa.

Al entrar el mundo de la farsa en la "realidad" de la vida de la Marquesa, se desvirtúan todas las declaraciones que se han hecho hasta entonces y se convierten en falsedades. El consejo que da el Marqués a su hija ["juega siempre con el cuidado/ a tropezar en el vestido./Que no te detenga el tocador,/ ni los años, ni tu marido" (610)].

Retrospectivamente resultan irónicas ya que al entrar la farándula en su mundo se operará un cambio en él que le hará interferir, por primera vez, en los frívolos "juegos" de su mujer. Y lo que dice esta en su primera entrada en escena ["Algún epigrama sobre la mujer ... y de los maridos del Teatro español" (618)] confirma que la filosofía del Marqués expuesta a su hija es la que él ha seguido hasta entonces con su mujer, a quien ha permitido "jugar" sin interferencia. De ahí que resulte insólito —tanto para la Marquesa como para el público— el

súbito cambio que se opera en el Marqués al enterarse del nuevo juego amoroso de Rosalinda con Arlequín.

Esos son ejemplos de los continuos cambios súbitos que se operan en este mundo de farsa donde no es necesaria la exposición psicológica ni los cuidadosos encadenamientos de causa-efecto. La farándula se mezcla con la vida y cambian, de pronto, las reglas del juego. Es decir, la llegada del carro de la farsa a la afrancesada Aranjuez sirve de catalítico para que se produzca esa reacción que convierte al "civilizado" Marqués en un esposo del Teatro español "a lo Calderón", y a la frívola Marquesa en mojigata. La sátira valleinclanesca está dirigida a ese fenómeno, notado por la Marquesa, que en tierras de Castilla se acedan las uvas del champaña. Así, el

> Teólogo de amores, amigo de abates,
> galán en Versalles, paje del Rey Sol,
> el Marqués sonríe de los disparates
> y de los maridos del Teatro español, (618)
>
> [...] de un brinco ha pasado con su borla de estoico
> doctorado en Versalles, a castellano heroico. (643)

Y la pagana Marquesa que le decía a Amaranta,

> Fue en Grecia donde un día, oyendo a las cigarras
> entre espigas de oro y bajo verdes parras
> cantar, cantaba un ciego con ritmo soberano,
> el divino romance de Elena y del Troyano.
> ¡Deja que mi alma vuele como una mariposa
> que saliese del húmedo socavón de una fosa! (645)
> ---------------------------------
> Deja que se columpie en el rayo de luna,
> y en el rayo de sol, y sobre la laguna,
> y en todos los ramajes que dan sombra al jardín,
> y en la capa y en los plumajes de Arlequín, (645)

hablará en esta forma a ese mismo Arlequín:

> Sólo suspiro por el convento
> con sus rosales y sus campanas.
> ¡El coro en blando recogimiento



La marquesa Rosalinda, puesta en escena de Fernando Díaz de Mendoza. Cía. Guerrero-Mendoza, Teatro de la Princesa, 1912 (*Mundo Gráfico*, 06-03-1912. Archivo ADE).

y las fugaces misas tempranas!
Y las azules y vespertinas
horas del huerto, llenas de aromas.
[..............]
Busco la ingenua paz del sendero
místico [...] (688)

Y es que, a fin de cuentas, todo es farsa. La despedida de la Marquesa y Arlequín nos señala esa esencia de Marivaux que se había mencionado antes: el uso del antifaz, los "artificios de la opera":

Ros.-- ¡Adiós! ¡Por siempre adios!
Arl.-- ¡Adiós señora!
Ros.-- ¡Llegó el terrible instante!
Arl.-- ¡Lindo gesto!
¡No vuelve la cabeza! ¡Es que no llora!
¡Y yo tampoco lloro, por supuesto! (693)

Pero nada de esto necesita explicación, porque, como dice Arlequín a Colombina,

No hagas comentarios.
La moral de la vida es ésa:
¡Una armonía de contrarios!

como lo *sentimental* y *grotesco* de esta farsa.

Antes de cerrar esta sección de cometarios sobre la estética de *La Marquesa Rosalinda*, vale la pena llamar la atención sobre la interesantísima coincidencia que apunta Juan Antonio Hormigón entre la praxis representada por esta obra (escrita por Valle-Inclán en 1912) y la teoría, publicada por V. E. Meyerhold ese mismo año en su obra *El barracón*, en la que "al teatro naturalista, en el que el actor *vive su personaje* [...] Meyerhold opone el teatro del juglar [...]" (47). En vez del actor que *vive* su personaje, encontramos el actor que "*interpreta* según las técnicas del *juglar*: la máscara, el gesto, el movimiento" (ibid). Por medio de estas técnicas los actores "apoyados en el cañamazo que el autor les ofrece, crean un juego escénico del que surge el espectáculo" (47). En *La Marquesa Rosalinda* Valle-Inclán "nos parece, en principio, como un lector aventajado de los principios del *Barracón*", comenta Hormigón y luego añade que aunque sea una coincidencia ese paralelismo "conviene recordarlo para valorar el grado de intuición teatral de Valle" (49).

Las innovaciones de Valle-Inclán en esta obra consisten en la utilización de las máscaras de la *Commedia* —un primer paso que le llevará, más tarde, a la consideración de formas primitivas más populares y menos decadentes como el *bululú*— y la incorporación de lo grotesco que surge, como se ha visto, de la mezcla de este mundo con el de la "realidad". Sólo que al escoger el preciosista, estilizado y ya teatral mundo dieciochesco como fondo de esa "realidad", todo lo grotesco que de esta mezcla se desprende nos parece como algo externo no muy distinto de la artificiosidad con que en otras obras había exaltado la visión idealizada del pasado. Es decir, que lo grotesco no surge aún de una compenetración íntima con la realidad histórica, como resultará en el *esperpento*.

Valle-Inclán y su circunstancia entre 1909 y 1912

Antes de considerar *El embrujado*, la última de las obras de teatro de este período, es necesario un breve vistazo a las circunstancias bajo las que Valle-Inclán produjo estas obras porque es posible que hayan afectado los supuestos estéticos que encontramos en ellas.

Es importante tener en cuenta cómo, en 1910, Valle-Inclán hizo de nuevo el intento de probar su suerte con el teatro y que esto coincidió con la reintegración de Josefina, su esposa, al oficio de actriz. Con intervalo de pocos días se estrenaron, en el Teatro de la Comedia, *La cabeza del dragón* y *Cuento de abril*. Por esas fechas don Ramón y Josefina viajan a Buenos Aires con la compañía de García Ortega; él como Director artístico y ella como actriz. En la escala que hi-

cieron en Las Palmas surge la primera dificultad. La compañía anunció la representación de *El gran galeoto* de Echegaray; como Valle-Inclán se opuso a la actuación de su esposa en esta obra se produjo un incidente que culminó, al parecer, con la suspensión de la función (Delia M. de Zaccardi, 43 y Melchor Fernández Almagro, 143). Ya en Buenos Aires, se anuncia el estreno de *Cuento de abril* para el día 7 de mayo pero no se realiza sino dos días más tarde. La obra se había estrenado en Madrid por Matilde Moreno pero, a pesar del éxito de crítica que obtuvo, Valle-Inclán la retiró del cartel porque le pareció que la interpretaban muy mal. Esto demuestra que don Ramón concebía su teatro, incluso el escrito teniendo en cuenta su *representabilidad* en la España de su momento, de manera muy distinta de la que eran capaces de representarlo las compañías comerciales, aún bajo su dirección.

El embrujado. Figurines de Santiago Ontañón. Cía. Irene López de Heredia. *Heraldo de Madrid*, 12-11-1931.

Según todas las opiniones que aparecieron en Buenos Aires, el montaje que se hizo allí de *Cuento de abril* fue excelente. Tuvo la mala suerte Valle-Inclán de que el gobierno español enviara como representante oficial de la Real Academia de la Lengua a Eugenio Sellés y como representante de la Monarquía a la Infanta Isabel. Como *Cuento de abril*, a pesar de su éxito, no daba dinero, la compañía decidió reponer *Las vengadoras* de Sellés en función de homenaje a su autor. Esto ocasionó el segundo incidente porque Valle-Inclán se opuso violentamente a que la compañía repusiera esa obra.

Hacia junio de ese mismo año, y estando Valle-Inclán y su esposa todavía en Buenos Aires, llegó la compañía de Guerrero-Mendoza, a la cual terminó incorporándose Josefina. De julio a noviembre viajaron por Argentina, Uruguay, Paraguay, Bolivia y Chile.

Al regresar a España siguió Valle-Inclán dedicado al teatro. La Guerrero le es-

trenó *Voces de gesta* (primero en Valencia y luego en Madrid) y, seguidamente, *La Marquesa Rosalinda*. Pronto, sin embargo, surgió el rompimiento definitivo con la compañía, esta vez ocasionado por el hecho de no haber querido Díaz de Mendoza representar *Voces de gesta* en Pamplona, máximo baluarte del Carlismo (Valentín Paz-Andrade, 96-97). Josefina Blanco renunció a su puesto y terminó así su carrera artística; y con este incidente se interrumpió también la incursión de Valle-Inclán en el teatro español que había durado dos años escasos.

Todo lo anterior puede explicar por qué le fue imposible a Valle-Inclán estrenar *El embrujado: Tragedia de tierras de Salnés*, obra que tenía ya lista desde 1912 y que iba a representar la compañía Guerrero-Mendoza. Según algunas fuentes se postergó indefinidamente este estreno debido al rompimiento de los Valle-Inclán con la compañía (Zaccardi, 46). Es entonces cuando Valle-Inclán le envía su tragedia a don Benito Pérez Galdós, a la sazón Director artístico del Teatro Español, y este se la rechaza. Se conoce que se había formado un clima anti-Valle-Inclán en el círculo teatral madrileño. De nada le vale a don Ramón presentar un escrito de protesta al Ayuntamiento de Madrid contra Galdós y contra la primera actriz Matilde Moreno y el primer actor Francisco Fuentes. En febrero de 1913 ofreció el autor una lectura de esta obra en el Ateneo de Madrid que "acabó de mala manera" (Paz-Andrade, 97). La estrella teatral de Valle-Inclán se eclipsará hasta 1924, cuando se estrena su obra *La cabeza del Bautista*, a pesar de su renovada actividad como dramaturgo que reinició en 1920, cuando escribió obras ya sin intenciones de que llegaran a estrenarse. Es posible que esto explique también las innumerables veces en que don Ramón, en entrevistas, negaba que él escribiera para el teatro.

He hecho un resumen "a vista de pájaro" de estas circunstancias. Al curioso lector que desee ampliarlas y mirar con detalle todos los datos concretos de esta saga, lo remito al indispensable *Valle-Inclán: Biografía Cronológica y epistolario*, Vol. I (Introducción General y Biografía cronológica –1866-1921) de Juan Antonio Hormigón (Madrid, Publicación de la Asociación de Directores de Escena).

El embrujado: Tragedia de tierras de Salnés

Esta fue la última obra que escribió Valle-Inclán pensando en una puesta en escena inmediata y por una compañía determinada —la de los Guerrero-Mendoza—. Como la obra no se publicó hasta la segunda mitad del año 1913 —como Volumen IV de la *Opera omnia*— es difícil saber si Valle-Inclán hizo algunos cambios en el texto original que tenía escrito para cuando creyó que se iba a representar. En el texto que conocemos existen algunas ambigüedades que hacen sospechar que la obra pudo haber sido corregida antes de su publicación.



El embrujado. Decorados de Mignoni y figurines de Santiago Ontañón. Cía. Irene López de Heredia. (Teatro Muñoz Seca de Madrid, 11-11-1931). Revista *Crónica*, 22-11-1931.

En esta "tragedia" vuelve su autor a utilizar la prosa. Estructuralmente continúa utlizando tres actos —esta vez con títulos para cada uno de ellos, como solían hacer algunos dramaturgos románticos— sin subdivisión en escenas y con la utilización de tres espacios escénicos. Observa estrictamente las unidades de tiempo y de acción y, en una concepción amplia, la de lugar. Es la primera obra en la que vemos una intención de aproximación a la tragedia clásica, incluso en la utilización de un coro. En *El embrujado*, observa Guerrero Zamora, "el coro es sustituyente —como el griego— narrador de acciones no escenificadas, venteador de rastros de verdad y, a la vez, como allí, bruma tendida" (175-76). En la primera jornada, sobre todo, encontramos una disposición muy análoga a la del comienzo del *Edipo, Rey* de Sófocles. La acción ocurre frente a la casa grande de don Pedro Bolaño, como ante el palacio de Edipo, donde se encuentra el coro que nos pone en antecedentes de la situación. Aparece el Ciego de Gondar, como Tiresias, veedor y profeta, quien con sus coplas nos expone las bases de la situación: en Quintán de Castro Lés existe un honrado caballero, don Pedro Bolaño, quien goza de "casa, regalo y labranzas", es decir estaba en la cima de su situación de rico labrador. Pero la desgracia le cae encima: un hijo galán que tenía, lo mataron unos traidores. El viejo llora al hijo y "toda su sangre entierra con el hijo que enterraba". Se murmura, sin embargo,

que el mozo asesinado ha dejado un hijo engendrado en una moza. El viejo, sin maliciar que puede haber allí un timo para sacarle dinero, hace traer al presunto nieto "y en su casa lo regala" (1134). En las coplas del ciego tenemos no sólo la exposición, sino la verdadera escencia del drama. ¿Logra Valle-Inclán, con este material, escribir una verdadera tragedia? La cuestión es debatible.

Si aceptamos el pecado de la *avaricia* como la pasión que guía las acciones de los dos antagonistas —don Pedro Bolaño y Rosa Galáns— podemos reconocer como inevitable la trágica —e irónica— muerte del niño, quien se convierte en otra víctima inocente en las obras de Valle-Inclán (Ildefonso Manuel Gil, 43-62). No hay duda de que es la avaricia lo que instiga a Rosa Galáns a concebir el asesinato del hijo de don Pedro y hacer pasar al hijo que va a tener por su nieto. También Valle-Inclán trata de establecer la avaricia de don Pedro con un par de incidentes al principio de la primera jornada –la abuela y la niña que vienen a pedir limosna y el precio que cobra por el trigo, lo cual hace exclamar al Cabezalero "Tanta avaricia y se ve solo en el mundo [...]" (1132). La abuela comenta también que "con la muerte del hijo se hizo más tirano" (1132). Más tarde esta reputación de avaro no se respalda con las acciones que le vemos desempeñar durante la tercera jornada. Pero es él mismo, al final, quien se acusa de avaro, en el momento en que, para utilizar la terminología trágica, podríamos llamar de "iluminación". Este momento viene inmediatamente después de escucharse la voz de Malvín pidiendo socorro hacia el final de la tercera jornada. Todavía no nos hemos enterado del desenlace "trágico" aunque don Pedro ya había presentido algo, pues cuando el Ciego de Gondar le cuenta la nueva de que le han robado el hijo a Rosa y que entonces oyó tiros, voces y un gemido, el viejo comenta: "Tampoco ahora me engañó el corazón" (1166).

En el momento en que todos salen a socorrer a Malvín y don Pedro se queda solo, expresa sus dudas: "¿Acaso la avaricia me ha endurecido el corazón?" (1167). Y, como otro avaro, el Torquemada de Galdós, exclama : "¡Señor, pon el niño en mis brazos y déjame tan pobre, tan pobre, que pida limosna para él" (1167). Pero es demasiado tarde, el niño ha muerto. "¡Le mató la dureza de mi corazón!" (1168) dice don Pedro. Cuando Malvín, al verle llorar, trata de consolarle diciéndole la verdad, que no era su nieto, que era "¡Engaño de malas mujeres!" (1168), el pobre viejo hace hincapié en la verdadera tragedia de su inconsolable soledad: "¿Qué importa que fuese engaño? Sobre mi cuello se juntaban sus manos, y como aquellos hijos míos que vi morir de ángeles, me sonreía" (1168).

Vista de este modo y con don Pedro Bolaño como centro de la acción, la obra puede considerarse genuinamente trágica. Jean-Paul Borel esquematiza la obra de la manera siguiente:



Voces de gesta, jornada II. Dibujo de Orazi para la publicación de *Voces de gesta* en *Mundial*, dirigida por Rubén Darío (1911-1912).

En la atmósfera cálida e íntima, a la par que inquietante y tensa de la vieja casa, toman cuerpo tres preguntas, durante la primera jornada: "¿Quién ha matado a Miguelito (el hijo de D. Pedro)?" "¿Quién es Rosa la galana?" y "¿Quién se saldrá con la suya, ella o D. Pedro?" En la segunda jornada la presentación de Anxelo y sus obsesiones nos da la noticia, con certeza, de quién es el asesino y adivinamos que ha obrado por instigación de Rosa, la madre del niño, embrujado más bien que persuadido por ella. Al final de la obra, en la tercera jornada, quedan respuestas las tres preguntas que surgieron en la

primera, pero de una manera trágica, sin resolver nada (en *Appraisal*, 568-570).

El problema sobre la naturaleza del género de esta obra surge con el título —*El embrujado*— que coloca a Anxelo como figura central. Pero, ¿es suya la tragedia? Por supuesto que no. Él es sólo instrumento de la acción trágica, ni siquiera su resorte inicial. Además, si hemos de creerle, sus acciones son "involuntarias" ya que se considera víctima de un embrujamiento. Aunque es el protagonista de la jornada segunda, centro del tríptico, el autor lo utiliza allí como instrumento también, porque la obsesión de su culpabilidad le hace revelar el secreto que había sido solamente sugerido al pricipio de la obra en las coplas del Ciego de Gondar, y contesta las dos primeras preguntas allí formuladas, como apuntó Jean-Paul Borel. Se presenta en ese momento su conflicto interno que puede ser psicológico pero que es más bien ético. Anxelo pudo ser embrujado por Rosa la Galana porque tenía una moral. El Pajarito, ser completamente amoral, nunca podrá ser embrujado por Rosa, y él lo sabe y hasta lo manifiesta así.

Todo este trasfondo folklórico de superstición y embrujamiento le da un ambiente a la obra que, sin él, carecería de interés. Pero, también, es este mismo fondo lo que debilita las posibilidades trágicas de la obra y la convierte, en este aspecto, en ambigua y hasta introduce momentos francamente melodramáticos. Por ejemplo en el final, cuando Rosa se lleva a Mauriña y a Anxelo, incapaces de resistírsele y que cuando le preguntan a_dónde los lleva les contesta "¡A los infiernos!" (1171). Sin el tinglado de la brujería esta exclamación no tendría tanto melodramatismo, como se me antoja que hay en él.

El embrujado representa, sin embargo, un adelanto en la presentación de un ruralismo anticostumbrista y antipsicológico que culminará en *Divinas palabras*. Como Hormigón ha apuntado, en *El embrujado* hay "[...] más visualización de lo vivido que de reelaboración, como en las *comedias* [...] Es en mayor medida una obra vinculada a un medio folkórico [...]" (157).

En fin, a pesar de su título ambiguo y de las objeciones apuntadas, *El embrujado* es la obra en que Valle-Inclán se aproxima más a la tragedia clásica. En cuanto al título, sería impensable concebir otro mejor. Valle-Inclán, con su instinto teatral, así lo creyó.

Más allá del año 1913: paréntesis de ocho años

Después de su desagradable experiencia con *El embrujado* y viendo todos los teatros cerrados para sus obras, Valle-Inclán abandona el género dramático



Grabado de Julio Romero de Torres para la primera edición de *Voces de gesta* (1912).

durante ocho años. Estéticamente después de este lapso de tiempo nos encontramos con un escritor bastante diferente cuando reanuda su obra para el teatro. Hay que notar, de paso, que de aquí en adelante Valle-Inclán no procurará estrenar ninguna de sus obras escritas para el teatro. Sigue cultivando el género porque la tentación de escribir para el teatro es demasiado fuerte y no puede resistirla. Si algunas de sus obras llegan a las tablas será por esfuerzo de otros, no suyo.

En el intervalo entre *El embrujado* y *Farsa italiana de la enamorada del rey* Valle-Inclán escribe y publica varias obras fundamentales. En 1913, en Cambados, escribe algunas poesías que publicará más tarde en *El pasajero* y comienza sus meditaciones que publicará en 1916 con el título de *La lámpara maravillosa*. El tono meditativo y los temas que se encuentran en estas obras —sobre todo su interés en el gnosticismo— son posibles a consecuencia de la repentina muerte de su hijo mayor Joaquín María (Valle-Inclán, 1914, 129-130). Es el primer jalón de su gradual transformación. El segundo lo constituye su viaje a Francia, al frente de Guerra, en mayo de 1916, comisionado por la Prensa Latina de América y como corresponsal de *El Imparcial*.[7]

En Francia, además de todas las funciones oficiales, tiene extraordinarias experiencias en el frente, donde visita las trincheras, vuela sobre las líneas alemanas y comparte momentos peligrosos con los soldados franceses (Madrid, 65-67), todo lo cual afectará su visión futura de los hechos históricos. Ese mismo año le nombran catedrático de Estética de las Bellas Artes en la Academia de San Fernando. Aunque no le sienta la cátedra, porque, como le cita Madrid "Eso que hago yo gratis desde las mesas de un café no me gusta hacerlo cobrando desde una tarima oficial [...] (67), es indudable que la obligación de dar lecciones de estética le forzó a meditar sobre ciertos problemas que, sin duda, afectaron su propia evolución en ese campo. Publicó sus "ejercicios espirituales" que son, precisamente, su teoría estética. En 1917 tenemos el tercer jalón de su evolución: termina de publi-

[7] Hormigón, en el libro tantas veces citado, dedica las páginas 162-168 al viaje de Valle-Inclán al frente francés y cita un artículo del crítico ruso Fedor Kelin, "Valle-Inclán y la Unión Soviética", que apareció en *Literatura Internacional* , Moscú, I, 2, 1944, 50-54, en el que manifiesta que don Ramón "fue quizá el primero de los grandes escritores de Europa occidental que manifestó su sentimiento de agudo odio hacia la guerra imperialista y que la condenó" (163).

car *La media noche: Visión estelar de un momento de guerra*, cuya primera parte, "La media noche", ya había publicado en *El Imparcial* en el otoño del año anterior. Como apunta Hormigón, "La guerra le produce un tremendo impacto [...]" con serias ramificaciones políticas. "*La media noche* es la condensación de un mosaico de situaciones. Los hechos se suceden en el espacio y en el tiempo casi al unísono. Valle busca la totalidad del conflicto, empresa bien difícil" (163). Regresa a Galicia donde nace su hijo Carlos Luis. Sus experiencias con la agricultura y la ganadería le fallan y empieza de nuevo a sufrir su nunca demasiado boyante situación económica. Es curioso citar aquí las palabras del Marqués de Bradomín a Rubén Darío en el entierro de Max Estrella en la escena 14 de *Luces de Bohemia*, por su carácter autobiográfico:

> Quiero que usted me ayude a venderle a un editor el manuscrito de mis Memorias. Necesito dinero. Estoy completamente arruinado desde que tuve la mala idea de recogerme en mi Pazo de Bradomín. ¡No me han arruinado las mujeres, con haberlas amado tanto, y me arruina la agricultura! (947)

El profesor Allen Phillips, en su libro sobre Alejandro Sawa (presunta fuente para Max Estrella) apunta que la primera frase de Bradomín no se refiere a Valle-Inclán sino a Sawa quien, en efecto, repetidas veces solicitó ayuda de Rubén Darío para publicar su último libro *Iluminaciones en la sombra*. Y, por supuesto, la jactancia de Bradomín sobre las muchas mujeres que ha "amado tanto" sólo pueden entenderse como del personaje ficticio. Hay, entonces, una interesante mezcla de hechos históricos, autobiográficos y ficticios en esta cita de *Luces* que es importante destacar.

En el verano de 1917 se plasma ese cambio en la estética de Valle-Inclán que sorprende por lo violento si no se fija uno en las circunstancias de su vida desde los años 1912 y 13: se registran síntomas de una nueva visión estética que corresponde a nuevas inquietudes políticas, cuyas primeras manifestaciones se vislumbran ya en *La media noche*. El primer resultado de esta nueva postura estética es *La pipa de Kif* donde empiezan a confluir las dos vertientes que se unificarán en los *esperpentos* y en sus últimas novelas: la elaboración artística de lo grotesco y el sistemático reflejo en el espejo cóncavo de la España oficial. Antes de enfocar la nueva visión que se percibe en los versos de *La pipa de Kif* es preciso notar el interesante pero, para muchos, desconcertante fenómeno que se aprecia en Valle-Inclán: y es este que, fiel a su ya expresada noción de la "armonía de contrarios", don Ramón nunca rechaza una postura estética antigua —y ya superada— al asumir una nueva.[8] Por eso no debe extrañarnos que un año después de la publicación de *La pipa de Kif* aparezca *El pasajero: Claves líricas*, don-

[8] José F. Montesinos en su "Modernismo, esperpentismo o las dos evasiones" en "Homenaje a Valle-Inclán", *Revista de Occidente*, 146-165, escribe lo siguiente que confirma lo arriba mencionado: "Don Ramón tuvo esa virtud, que Dios negó a otros ingenios del 98, de aspirar siempre a superarse, o al menos a cambiar; las mismas limitaciones de su arte le impulsaron a veces por nuevos senderos que no siempre le llevaban al camino real. Pero tuvo arrestos hasta el último día para darse a imprevistas aventuras de arte".

de reincide en muchos temas ya expresados en sus meditaciones de *La lámpara maravillosa*, y donde reaparecen metros y hasta vocabulario muy modernistas. Valle-Inclán estéticamente lo acoge todo. Esto a pesar de que ya en *La pipa de Kif* había optado por otros metros, "versos funambulescos", en los que "rompe los yugos" producto de su "musa grotesca" que "con sus gritos espasmódicos/ irrita a los viejos retóricos [...]" (1271). Pero veamos un ejemplo de su nueva visión:

> Doña Estefaldina teje su calceta
> puesta de mitones, cofia y pañoleta,
> en el saledizo de su gran balcón.
> Doña Estefaldina nunca fue casada,
> así que en la falda, de cintas picadas,
> tres gatos malteses hacen el ron-ron.
>
> Doña Estefaldina odia a los masones,
> reza por que mengüen las contribuciones
> reprende a las mozas si tienen galán.
> Oprime en las rentas a sus aparceros,
> los vastos salones convierte en graneros,
> de buenas palabras al que llora el pan. (1290-1)

Estas mismas circunstancias en la vida de doña Estefaldina que destaca Valle-Inclán pudieron haber servido a otro autor —incluso al propio Valle-Inclán veinte años antes— para sentimentalizarlas o psicologizarlas. Con su nueva visión —la estética del distanciamiento que ya ha empezado a utilizar— nos da este cuadro que representa la realidad del personaje sin ambages sentimentales ni racionalismos psicológicos. En los cuatro tercetos nos presenta como el anverso y el reverso de la misma persona.

Galdós, en sus novelas, ya había creado personajes como este, con su anverso y su reverso, en viñetas, como la del don Carlos de *Misericordia*, con su limosneo con cuentagotas, su "devoción religiosa" y sus "consejos" sobre "la buena administración" de bienes, ofrecidos a quien no tiene qué comer (Capítulo XI).

Decididamente, durante estos ocho años Valle-Inclán ha asumido una toma de conciencia cuya naturaleza y resultados van plasmándose, primero tímidamente, luego bien claramente, en las obras que van apareciendo en los años 1920-21: *La enamorada del rey, Divinas palabras, Luces de Bohemia, Farsa y licencia de la reina castiza* y *Los cuernos de don Friolera*.

Obras citadas

1. Abel, Lionel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, New York, Hill & Wang, 1963.

2. Avalle-Arce, Juan Bautista, "*Voces de gesta: Tragedia Pastoril*" en Zahareas *et al*, *Appraisal*, (See A. N. Zahareas), 361-373

3. Borel, Jean Paul, "*El embrujado* y el mundo trágico de lo imposible" en *Appraisal*, 567-571.

4. Cervantes, Miguel de, *Don Quijote*, I, XII y II, LXXIII, Edición del IV Centenario, Madrid, Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004.

5. Fernández Almagro, Melchor, *Vida y literatura de Valle-Inclán*, 2a Ed., Madrid 1966.

6. Gil, Ildefonso Manuel, "Innocent Victims in the Works of Valle-Inclán", *Centennial Studies*, Austin, 1968.

7. Gómez de la Serna, Gaspar, "Las dos Españas de Don Ramón del Valle-Inclán", *Clavileño*, Madrid, III, 17, 1952, 17-32.

8. ___, "Las dos perspectivas históricas de Valle-Inclán", *Atlántida*, La Coruña, 1956.

9. Greenfield, Sumner, "*Cuento de abril*: Literary Reminiscences and Commonplaces", en *Appraisal*, 353-360.

10. ___, *Valle-Inclán: Anatomía de un teatro problemático*, Madrid, Fundamentos, 1972.

11. Guerrero Zamora, Juan, *Historia del teatro contemporáneo*, I, Barcelona, J. Flors, 1961.

12. Hormigón, Juan Antonio, *Ramón del Valle-Inclán: La política, la cultura, el realismo y el pueblo*, Madrid, Comnicación, Serie B, 1972.

13. ___, *Biografía cronológica y epistolario*, I, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena, 2006.

14. Ilie, Paul, "The Grotesque in Valle-Inclán: A Monograph", en *Appraisal*, 493-539.

15. Lima, Roberto, "The *Commedia Dell'Arte* and *La Marquesa Rosalinda*", en *Appraisal*, 386-415.

16. Madrid, Francisco, *La vida altiva de Valle-Inclán*, Buenos Aires, Poseidón, 1943.

17. Maravall, Juan Antonio, "La imagen de la sociedad arcaica en Valle-Inclán", Homenaje a Valle-Inclán, *Revista de Occidente*, Madrid, IV, 44-45, 1966, 224-254.

18. March, María Eugenia, *Forma e idea de los Esperpentos de Valle-Inclán*", North Carolina, *Estudios de Hispanófila*, 1969.

19. Montesinos, José F., "Modernismo, esperpentismo o las dos evaciones", Homenaje a Valle-Inclán, *Revista de Occidente*, 1966.

20. Paz-Andrade, Valentín, *La anunciación de Valle-Inclán*, Buenos Aires, Losada, 1967.

21. Pérez Galdós, Benito, *Torquemada en la hoguera*, ed. de Benito Madariaga de la Campa, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 2008.

22. ____, *Misericordia*, ed. de Victor Fuentes, Madrid, Akal, 2003.

23. Phillips, Allen, *Alejandro Sawa: Mito y realidad*, Madrid, Turner, s.a. (circa 1977).

24. Rubio Jiménez, Jesús y Gamallo, Deaño, *Ramón del Valle-Inclán y Josefina Blanco: El pedestal de los sueños*, Prensa Universitaria, Zaragoza, 2011.

25. Ruibal, José, *Los mendigos y seis piezas de café teatro*, Madrid, Colección Teatro No 632, Escelicer, 1969.[La tirada de este número fue retirada de circulación por el Ministro de Cultura en la época de Franco. Debo mi copia al autor quien logró rescatar algunos ejemplares.]

26. Santos Zas, Margarita, *Tradicionalismo y literatura en Valle-Inclán (1889-1910)*, Boulder, 1993.

27. Seco Serrano, Carlos, "Valle-Inclán y la España official", en Homenaje a Valle-Inclán, *Revista de Occidente*, Madrid, IV, 44-45, 1966, 203-224.

28. Seoane, Luis, "Valle-Inclán y su conducta política", en *Ramón del Valle-Inclán (1866-1966)*, La Plata, 1967, 227-243.

29. Speratti-Piñero, Susanna, "La farsa de *La cabeza del dragón*, pre-esperpento", en *Appraisal...*, 374-385.

30. Suárez-Wilson, Reyna, "El carlismo en la obra de Valle-Inclán", en *Ramón del Valle-Inclán (1866-1966)*, La Plata, 1967, 204-226.

31.Valle-Inclán, Ramón del, "Epistolario", en Homenaje a Valle-Inclán, *Revista de Occidente*, Madrid,1966.

32. ____, *Obra completa*, I y II,

33. Zaccardi, Delia M. de, "Síntesis cronológica de la vida y obra de Ramón del Valle-Inclán" en *Ramón del Valle-Inclán (1866-1966)*, La Plata, 1967.

34. Zahareas, Anthony N. et al., *Ramón del Valle-Inclán: An Appraisal of His Life and Works*, New York, Las Américas, 1968.



Valle-Inclán por
J. F. de Laiglesia.



Cuadrante. Revista de Estudios Valleinclanianos e Históricos, nº 25, decembro 2012.
Antonio Gago Rodó, *Signos de resistencia. "Teatralidad o teatralización" de Valle-Inclán* versus *la institución del "teatro español": de* El embrujado *a* Luces de bohemia *(1913/1932)*.
Pp 79-113.



Signos de resistencia.

"Teatralidad o teatralización" de Valle-Inclán *versus* la institución del "teatro español": de *El embrujado* a *Luces de bohemia* (1913/1932)

Antonio Gago Rodó
Universidad Autónoma de Madrid

Si aceptamos que la experiencia escénica de la modernidad está condicionada por la consagración cultural de normas y formas teatrales correspondientes a la mesocracia del siglo XIX —que se consideraba en posesión del concepto de teatro (y de éste como arte)— y a su horizonte de expectativas instalado como condición para cualquier dramaturgo que quisiera encajar en su panorama, parece lícito plantear que cualquier choque con la norma, sancionada por los intereses (económicos, de poder) de la *institución* del teatro, era susceptible de buscar un significado producido mediante la creación de signos visibles[1]. Es decir, cabe plantear que con lo que no debía de estar de acuerdo la poética de un autor resistente, como Valle-Inclán, era con que una norma teatral y, por tanto, histórica, valiera por el propio sistema del teatro, cuando este podía ser toda la dinamización y, en consecuencia, ampliación de su repertorio de teatralidad.

[1] Fischer-Lichte (1983). Como señala Sánchez (1994:13), la "experiencia contemporánea del arte escénico está marcada por la fijación cultural de ciertas formas del teatro burgués de mediados del XIX, que se resisten a dejar escapar de sí el concepto mismo de teatro". Pavis (1980:475) anota que el teatro burgués se identifica, en el gran público, "con el teatro por excelencia". Bourdieu (1992:183) apunta que "sometido a las imposiciones de la demanda de un público eminentemente burgués [...], el teatro es el último que llega a conocer una vanguardia autónoma que [...] permanecerá siempre débil y amenazada".

Aunque no dejara de ver el teatro como ingreso, el dramaturgo no escribía sus textos para estrenarlos, o no solo, sino para teorizar o, mejor aún, ensayar la teatralidad a través de ellos. Y parecía albergarse en Valle-Inclán una duda razonable sobre las posibilidades artísticas que, para su propia definición estética, le ofrecía la supremacía de las compañías normalizadas y capitalizadoras de la norma, como la de Guerrero-Mendoza, por el inmovilismo de la institución teatral española, y la imposibilidad de presencia de autores nuevos (Montalbán, 1905)[2]. Este callejón sin salida —entre amparo institucional e insatisfacción estética— debió preverlo el autor, de modo que, al conocer la excusa para no programar una petición de *Voces de gesta* (ausente de su repertorio, donde figuraba *La marquesa Rosalinda*) en Pamplona, el 6 de julio de 1912, rompió relaciones profesionales con la compañía más renombrada de su tiempo: de ahí su valor.

[2] Valle-Inclán vivió el síndrome del poder heterónomo del campo teatral (opuesto al poder simbólico del campo artístico), debilitado al ser recibido en contrapartida por los servicios prestados a los dominantes ("reproducción del orden simbólico establecido") y que Bourdieu (1992:328) llama "«caballo de Troya» que representan los escritores y artistas que aceptan doblegarse a la demanda externa".

El montaje frustrado de *El embrujado*

Y todo el proceso que remite a la cuestión de esta obra, tratando de sintetizarlo, empezó cuando Valle-Inclán (1912a) envía entonces (el 4 de julio) una carta a la actriz Matilde Moreno para el proyecto de estreno de la futura *comedia bárbara* o *tragedia de tierras de Salnés* durante la temporada 1912-1913 en el Teatro Español de Madrid. La posibilidad de su representación por una nueva compañía teatral —que en un hipotético futuro iba a ser asesorada por Pérez Galdós— y la inmediata ruptura con Guerrero-Mendoza (aunque el autor implicara a este compromiso en el ofrecimiento) pudieron influir en la determinación de Valle-Inclán para reorientar el estilo teatral de sus obras[3].

Es posible preguntarse si Moreno tuvo en cuenta esa ruptura para no responder al autor. Sorprende que la actriz se extrañase de la propuesta y que no contestara, máxime cuando anunciaba otras producciones y estaba representando una obra de Valle-Inclán, *Cuento de abril*, en gira provincial (montajes en Santiago de Compostela, 23 de julio, y Vigo, 24 de agosto). Pero, al parecer, la respuesta esperada no se produjo[4]. Una vez nombrado director artístico del Teatro Español, la actriz pudo hablar del asunto

[3] Eso parecía desprenderse de Garcilaso (1912), enterado por el autor, o de los tratos con Galdós: "acaso nos dé la clave la próxima campaña del Español". Fernández Suárez ligó la oposición del sistema teatral a la obra con la ruptura de Valle-Inclán con la compañía. El autor no escribió a Moreno por este hecho, sino que el contacto establecido con la actriz reforzó la ruptura con Guerrero-Mendoza, que se produjo dos días después, el 6 de julio; v. Gago Rodó (1999); Ramoneda Salas (1983). Ni el 4 ni el 6 de julio Valle-Inclán conocía el cambio de director artístico del Teatro Español, pues solo días después (8 y 11 de julio) se produjo la queja del entonces director, *Alejandro Miquis*, al no ser invitado a la reunión del Comité de Autores y Críticos (que vio incompatible su cargo con el de crítico), y la solicitud del Español para sustituirlo por Galdós, aprobado hacia el 19 de julio (Expediente 18-134-34, Archivo de Villa).

[4] Parece que el autor envió (el 1 de agosto) otra equívoca tarjeta a Moreno para comunicarle que desechaba la dramatización y concebía la obra en forma de novela, o proponerle otra, así como Josefina Blanco pudo enviarle otra carta para que animara al autor a *teatralizar* el primitivo proyecto (¿inducida por Valle-Inclán, 1912b, a que corresponde "El penitente"?); v. Lavaud (1992); Ramoneda Salas (1982).

DE LA CECA Á LA MECA



— ¡Ahora zabrán ateneiztas, ediles, cómicoz y danzantez lo que ez "El Embrujado,, de D. Ramón María del Valle-Inclán y Montenegro, marquez de Bradomín!

Valle-Inclán por Tovar, *El Imparcial*, 28/II/1913, p. 3

con Galdós, si es que este no había decidido ya la inclusión del autor en el repertorio: se anunció que, de "los grandes autores de hoy, estrenarán [...] Valle-Inclán [...] a quienes formuló o formulará su petición", y que las obras prometidas, entre otros, por "Valle-Inclán [...] no tienen título aún o no lo conocemos" (Escola, 1912; Anónimo, 1912)[5].

Posteriormente (el 22 de noviembre), Valle-Inclán (1912c; 1912d) precisa esos planes al escribir e interesar al director artístico sobre el inicio de la edición de la obra y, sin mediar contestación, a inicios de diciembre, refuerza el interés escribiendo nuevamente a Galdós vía Francisco Fuentes para que este actor leyera el texto al director artístico, motivando su conocimiento y la estrategia de una respuesta que obtenía; seguidamente (el 6 de diciembre), Pérez Galdós (1912) contesta y expresa al autor quedar enterado y agradecido, pues una obra de Valle-Inclán era "siempre un hallazgo para esta Empresa", aunque dejando en suspensión la prometida lectura para la que Fuentes reiteraba al autor su

[5] Después de esos pasos, el autor redactó las primeras cuartillas, según Josefina Blanco, tras asistir el 28 de octubre a la romería de San Simón, y escuchar a un ciego de cartelón relatar un romance sobre un horrible crimen cometido en el agosto anterior. Poco después (el 6 de noviembre) se producía el anuncio de la obra en el folletín de *El Mundo*, publicada del 25 de este mes al 19 de enero de 1913; v. Lavaud (1992).

ofrecimiento como lector del director artístico. Al parecer, este hecho se debía a que *El Mundo* reclamó, para publicarla en su folletín, la copia conseguida por el actor, de modo que la falta de copias restaba opciones de estreno, quedándose la obra en los límites de ser conocida por el sistema del Teatro Español, lo que determinaba la opción del apoyo incondicional por el prestigio de Galdós para que fuera aceptada[6].

Aunque podía deberse a una estrategia de presión o a una posibilidad real, Valle-Inclán (1912e; 1913g), en telegrama (de 30 de diciembre) dirigido a la actriz —y a su evidente mutismo a la primera carta—, le solicitaba confirmación de la aprobación de *El embrujado* para el repertorio del Teatro Español, ante el cruce de una supuesta petición por parte de la compañía de Rosario Pino para estrenarla en La Coruña —donde se encontraba efectivamente actuando (Anónimo, 1913h)— y Madrid, como opción del empresario de esta actriz, Tirso Escudero, quien luego "me rogó que se la leyese, por si podía tener reparto en su compañía, y a ello accedí muy gustoso"[7]; pero inmediatamente (31 de diciembre) recibía un telegrama de Moreno (1912), asumiendo decisiones de la Empresa del Español y del director artístico, que paradójicamente favorecía la admisión de la obra. Se completaba el círculo de la estrategia: como el autor dedujo la negativa de la actriz al estreno, provocó y obtuvo la prueba del telegrama, pero aseguró "antes una carta de don Benito" aceptando la obra, lo que probaba que Moreno decidía o revocaba la admisión de obras en el Español a espaldas de Galdós, y desenmascaraba la tiranía de la actriz sobre el director artístico para la formación de un repertorio (Eco, 1913b).

Y de la estrategia de retaguardia pasó a tomar una posición de avanzada. Con la llegada a Madrid, Valle-Inclán (1913a) trató de concretar la ideada lectura a Galdós, a finales de enero, primero en una visita frustrada y una carta (el 3 de febrero) donde consignaba esos intentos para consultarle la obra y fijar una fecha, con la cómplice presencia de Fuentes; y segundo, en una entrevista (efectuada el 10 de febrero en el Teatro Español) donde Pérez Galdós (1913) opinó que la obra —aún sin conocerla— sería "bonita" o "notable" y reiteró la aceptación del proyecto, "ignorando" el rechazo de la actriz (a quien remitía) y pidiendo al autor el envío de la obra para su lectura (Valle-Inclán rectificó que el acuerdo era que él hiciera de lector de Galdós, como era el uso, por lo que no envió el texto al director artístico, ni este provocó la lectura del autor)[8]. Los implicados en el sistema, salvo el actor, aparentaban desconocer la obra a pesar de que estaba ya publicada —pudiendo tratarse de un nuevo texto—, lo que no significaba que no se leyera. Valle-Inclán (1913b) se inclinó a darle

[6] Causa extrañeza que *El Mundo* (que quizá llevaba publicada solo la primera entrega) necesitara la copia de Fuentes, y que Valle-Inclán no enviase (quizá ante alguna dificultad) otra directamente al diario o nuevamente al actor. Era difícil de creer, pero, según Moreno (a *La Nación* el 28 de diciembre), que tampoco había recibido copia, le propuso a Fuentes —al hablarle de la comedia del autor— que se la diera al director artístico, contestando el actor que no podía "pues un señor se la había llevado casi toda, para ir imprimiéndola, y solo le quedaba el final" (Ramoneda Salas, 1982:12); v. Lima (1988).

[7] Actores sustitutos y sustituidos del Español actuaron (hacia el 16 de noviembre) en provincias con Pino (Expediente 18-134-34, Archivo de Villa). En la temporada 1913-14, se pensó en la actriz, que estrenaría a toda prisa la obra, evitado por compromisos con Galdós o posibles sucesos análogos (Alfarache, 1913).

[8] Galdós tenía un lector, aludido como ¿"Gerardo" "Medina"?; v. Eco (1913a; 1913b).

a Fuentes la obra que declaraba haberle sido leída, y el compromiso de estreno en su *beneficio* (acordando, al parecer, la lectura con el director artístico, que le rogó la visita del autor para detallar el proyecto).

¿Qué ocurrió entonces desde el día 10 hasta el 20 de febrero cuando la empresa del Teatro Español rechazó oficialmente la obra en comunicación a Valle-Inclán, y todavía Galdós ofrecía abierta su decisión, a pesar de contar con la negativa de Moreno? Indudablemente, que la Empresa de Enrique Diego Madrazo decidió tomar partido por la decisión de la actriz coempresaria, detentando el poder de admisión de textos, a favor de sus intereses y en contra de la inclusión de una obra presumiblemente arriesgada y de autor discutido y polémico[9]; de este modo, la función de beneficio no fue admitida por la empresa (como en otras negativas[10]) según comunicación de rechazo enviada también al Ayuntamiento de Madrid (difundidas el 26 de febrero) y desmentida por Valle-Inclán (1913e; 1913d), quien sutilmente venía a denunciar el hecho de que Fuentes no gozase de su beneficio como lo había hecho Moreno con motivo del estreno de su *Cuento de abril* en 1910, asumiendo además que su "obra no se representase más de una noche"[11]: un extremo que llevó a Fuentes a presentar su dimisión (el 22 de febrero, mientras la actriz Antonia Arévalo le secundaba el día 27, por diferencias con Moreno)[12].

¿Y qué obtuvo del autor la comunicación oficial de rechazo de su obra por la empresa del Teatro Español? Pues provocó que Valle-Inclán remitiera un escrito al Ayuntamiento de Madrid el 22 de febrero de 1913 (aquí repro-

[9] Si en otros casos su elección fue unánime, el director artístico admitió, y la empresa devolvió, una parodia de *La reina joven* de Guimerá por Antonio Domínguez, quien ya elogió *La marquesa Rosalinda* y escribía ahora a Valle-Inclán (1913g). Diputado Cunero (1913) criticó la comparación de *El embrujado* y *La reina joven*, felicitándose de que el autor no estrenara "en un teatro tan desacreditado". Menéndez Onrubia y Ávila Arellano (1988:191) ven en este estreno (Teatro Español, 21.Diciembre.1912) la clave, pues era "un momento importante en esta temporada, porque si Valle-Inclán realmente hubiera tenido preparado su *Embrujado*, como había venido diciendo, no cabe duda de que hubiera sido aceptado y ajustada la fecha de representación". Hay que precisar que en esa fecha el autor había publicado seis entregas del texto, y que nadie le había insinuado ni urgido una petición de la obra; ni siquiera Moreno le había contestado todavía (que se sepa) a la carta de julio, y no era exacto que la actriz declarase que Valle-Inclán había ofrecido la obra cuando el Teatro Español había cerrado su programación. Y se imputó la prohibición de *El embrujado* a Galdós por continuidad de su esperpento *Electra* (Anónimo, 1913d). Caramanchel (1913) cifró en una auténtica dirección de Galdós la garantía de permanencia del actor en la compañía, y el estreno del autor o el frustrado de *Fedra* (con queja de Unamuno). El director artístico no citó a Valle-Inclán en los planes de la temporada 1913-14 (como hizo en la anterior), pese a sugerirse que se podía, sin veto, poner en escena sus obras (Expediente 18-134-50, Archivo de Villa); v. Mori (1913).

[10] Villaseñor (1911) cita que "Lahera eligió para el suyo una obra que la empresa ha rechazado". Menéndez Onrubia y Ávila Arellano (1988) adeudan el rechazo al apoderado de la actriz, Rafael López.

[11] Anticipo de que eran "obras para una noche en Madrid, y gracias" (Valle-Inclán, 1913h). El autor aclaraba así la insinuación de Villaseñor (1913) de que quisiese montar la obra cuando había dejado representar solo una vez *Cuento de abril*, circunstancia compartida con la actriz, que lo omitía (a *La Nación* el 28 de febrero) cuando justificó la negación del beneficio del actor en que una obra de Valle-Inclán "no podía estrenarse para hacerla un par de noches tan solo" (Ramoneda Salas, 1983:4).

[12] Insinuada en Fuentes (1912), quien basó su despedida en la limitación a la dirección artística. Galdós negó que la obra se hubiera *sacado de papeles* pero, como afirmaba el escrito de la empresa al ayuntamiento, pudieron haberse repartido textos de algunos personajes, ya que tanto Fuentes como Arévalo, quizá conocedora de la obra, dimitieron; v. Valle-Inclán (1913e; 1913c); Eco (1913a). El primer actor, en incorporación prevista, fue sustituido (hacia el 22 de marzo) por el actor José Tallaví (incompatible, como Morano, con la actriz Moreno), cuya compañía (contratada el 25 de abril) proyectaba estar ensayando el (im)posible estreno de *Romance de lobos* en Barcelona con adaptación del autor, y anunciaba llevar, en su gira americana, *El embrujado* (González-Blanco, 1913); v. Santos Zas y Oliva (2010). Olmedilla (1931b) afirmó que la obra estuvo *ya en ensayos*, lo que no parecía exacto.



ducido) con el objetivo de evidenciar públicamente lo que para él era el átomo del conflicto: el reconocimiento oficial de que Galdós "ha admitido una comedia de usted" como extralimitación y, por tanto, la contradicción entre el poder decisivo de la empresa del Teatro Español y la idea general de un director artístico decisorio que, dirá Valle-Inclán (1913c), "cubre con el respeto de su nombre los desafueros de la Empresa del Teatro Español de Madrid". Era también chocante que el autor recurriera a un cauce oficial para denunciar el funcionamiento del teatro institucional, midiendo el impacto público de tal estrategia, sin obviar que el director artístico y la comisión de autores y críticos eran asesores de la Comisión Municipal de Espectáculos de la que dependía la concesión del teatro[13]. En el estado de opinión creado con la dimisión del primer actor y otras irregularidades, la comisión atendía (el día 26) el escrito del autor, y acordaba, "relacionando este aspecto del asunto con la instancia presentada por don Ramón del Valle Inclán, estudiar si el contrato de cesión se halla cumplido en todas sus partes", así como "invitar a Don Ramón del Valle Inclán para que concurra al seno de la Comisión, el próximo Sábado, con el fin de que amplíe y explique el alcance de su escrito"[14]; y, en efecto, Valle-Inclán asistiría el 1 de marzo de 1913, como informaba la comisión por carta una vez celebrada la sesión (firmada, como el acuerdo, por su vicepresidente, José Sánchez Avido):

Después de oír las alegaciones del Sr. Valle Inclán, se acordó que para estudiar debidamente este asunto se suman al expediente todas las manifestaciones que a propósito del mismo ha publicado la prensa atribuyéndolas a la Srta. Moreno, al Sr. Pérez Galdós, al Sr. Valle Inclán y al Señor Fuentes; que asimismo, se dirija un oficio a la Empresa para que se sirva manifestar si di-

[13] El concejal delegado del Teatro Español (José Álvarez Arranz) envió (el día 24) una consulta de inspección a la empresa, que respondía por medio de su representante (Antonio Martínez Conde) justificando la dimisión de Fuentes por elección de una obra sin conocimiento de la dirección artística, a la vez que denunciaba el reparto de la obra prescindiendo de la primera actriz y dando cabida a una actriz no perteneciente a la compañía (Josefina Blanco, mujer de Valle-Inclán, lo que este matizó: Eco, 1913b).

[14] El ayuntamiento envió una carta a Valle-Inclán (el día 28) en la que, de acuerdo con el alcalde y la comisión, se le participaba que esta "celebrará sesión el día de mañana a las 12 y 1/2 de la misma en la 1ª Casa Consistorial, y se invita a U. para que concurra a dicho acto, a fin de conocer el alcance de la instancia que tiene presentada en este Ayuntamiento con fecha 22 del corriente mes".

[15] El alcalde (F. Ruano), de acuerdo con la comisión, envía un escrito al concesionario del Teatro Español para declarar si Moreno tenía intervención relacionada con la dirección artística, ajena al cargo de primera actriz con que figuraba en la lista aprobada de la compañía; el empresario informa de que la actriz, salvo estar "comisionada por esta Empresa para la formación de la compañía, por cuya gestión percibe un tanto por ciento", no tenía intervención en la dirección artística confiada sin restricción a Galdós, así como de haber rehusado los actores Thuillier y Bremon sustituir a Fuentes y Arévalo. La temporada anterior se había producido un desencuentro entre el ayuntamiento y la empresa en la censura del repertorio, y en la siguiente se producía la rescisión de contrato el 26 de agosto de 1913.



Valle-Inclán saliendo del acto de lectura en el Ateneo. Anónimo, 1913.

cha primera actriz tiene en el Teatro Español otra intervención ajena a su cargo; y que, una vez hecha esta información, se reúna, si fuera preciso, el Comité de Autores.[15]

En efecto, la prensa se hizo eco de todo el proceso, que desembocó en un continuo cruce de instancias o declaraciones, y la consecuencia fue la evidencia y visibilización pública, resuelta por Valle-Inclán en la polémica lectura teatral en el Ateneo de Madrid (25 y 26 de febrero de 1913) con sonoros incidentes consistentes en interrupciones, que el autor interpretó como hostilidad deliberada ("burda tramoya")[16].

En definitiva, se impuso el criterio de la Empresa Madrazo (cuyo alcance no se ha considerado de-

[16] Según Olmedilla (1931b), el autor dijo las siguientes palabras: "-Zi tienen uztedez toz ferina, peor para uztedez; porque a la primera toz zuzpendo la leztura…"; v. Valle-Inclán (1912d; 1913c; 1913d; 1913f; 1913g); Anónimo (1913a; 1913b; 1913c; 1913e; 1913f; 1913g); Pérez Galdós (1913); Diputado cunero (1913); *El Liberal* (26.II.1913) y *El País* (26 y 27.II.1913). Villaseñor (1913) creía que el embrujado era el lector por la insistencia del caso en la prensa; Ramoneda Salas (1983) cita una diatriba de Jesús J. Gabaldón (en *España Nueva* el 27.II.1913) y unas coplas de Enrique García Álvarez.

bidamente en la decisión final) a través de la coempresaria Moreno, evadiendo cualquier disponibilidad para el montaje, y poniendo de manifiesto: la jerarquía y el negocio teatrales; la figura limitada de Galdós y su ocupación lucrativa como asesor de los autores (aunque prestigiadora de los espectáculos), que acabó por reforzar la decisión de la actriz[17]; la negativa de Moreno a conocer siquiera la obra, y el control del poder por parte de la empresa en un teatro municipal[18].

En consecuencia, se hacía evidente que el entramado teatral trataba las expectativas de la teatralidad de Valle-Inclán a través de la excepcionalidad, cuando normalmente las comedias de los autores de mayor éxito y reclamo no es que no fueran leídas (caso de Benavente), sino que eran expresamente encargadas y casi nunca rechazadas de antemano. Como decía el autor, "las empresas también deben conocer las obras antes de rechazarlas", de modo que acabó cuestionando la consciencia artística de la actriz, al señalar la precaución de esta a la pérdida de jerarquía y reconocimiento en un posible montaje, sintetizando el pleito en una lógica pregunta, fruto de la extrañeza: "Señorita Moreno, ¿por qué no leyó usted *El embrujado*?"[19]. Sin duda, la actriz debió sospechar, tras el anuncio de publicación en *El Mundo* (el 6 de noviembre), que la pretendida "comedia" no era tal, sino una *comedia bárbara* o tragedia: una obra muy distinta a *El marqués de Bradomín* o *Cuento de abril*, de opuesto género a sus expectativas y, una vez quizá leída, de menor protagonismo y lucimiento para sí, con redefinición de las denominaciones teatrales como rasgo forzoso de la norma teatral (lejos de la precisión de conjunto del Teatro Antoine, según Candamo, 1913)[20]. Esta era la razón por la que cabía decir que el autor había sufrido el "pim-pam-pum" del sistema teatral y entramado socioeconómico (lo que seguía siendo significativo era el silencio de la actriz durante seis meses). Se evidenciaba la ausencia de riesgo y búsqueda de nuevos horizontes de experiencia a que apeló Candamo (1913) en concepto de "teatro español":

> El título de teatro Español no puede contenerse [...] en un límite [...] de retrospección hacia las glorias artísticas exclusivamente, ni puede significar aislamiento del mundo exterior y de las corrientes intelectuales de la Europa contemporánea. [...] Debe significar un eslabón [...] entre lo pretérito y lo actual. Bien está la evocación sonora y afirmativa de la filosofía y la moral calderonianas; pero estaría mejor [...] dejar que irrumpiese en el enrarecido ambiente [...] un ramalazo de las nuevas ideologías, irreverentes con el pasado, destructoras e iconoclastas.

[17] Rubio Jiménez (1996) habla de una labor estimable en la temporada 1912-13, pero Ramoneda Salas (1983) le imputa el silencio ante la dimisión de los actores, y la falta de compromiso ante una imposible complacencia. El autor le reconocería ser "redentor de nuestro Teatro" (López Núñez, 1915).

[18] La actriz aclaró que, sin subvención y con las cláusulas y restricciones del ayuntamiento, había un empresario, pero no podía ocultar que ella contrataba a la compañía con una participación en la empresa, de modo que condicionaba la independencia en cuanto que la libertad residía en esa empresa.

[19] Villaseñor (1913) criticó esta obligación exigida por Valle-Inclán, recordando el caso de otros autores con "obras admitidas en el bolsillo y hasta firmadas y cobradas por otros".

[20] El autor abonó la lectura de considerar que la negativa de Moreno procedía del temor de ver deslucidos sus méritos por el "poco papel" en "La galana" (Olmedilla, 1931a). Figuraban denominaciones como actor cómico, actor de carácter, galán joven cómico, barba, 1er actor, 1ª actriz, actriz de carácter, actriz cómica, característica, y galán joven o dama joven (a que se refirió Valle-Inclán, 1912a).

> Pidamos que el arte [...] penetre en el teatro Español, y exijamos que el espíritu moderno haga en él su entrada triunfal, y logre destruir los prejuicios sistemáticos.[21]

Lo que se llama la llegada de un *bárbaro*. Y quizá la factura impura de *El embrujado* y la extrañeza que produjo llevaran a Valle-Inclán a la suspensión de la escritura de la tercera *comedia bárbara* o de alguna otra obra pensada expresamente bajo un modelo trágico empleado por entonces y, quizá, bien forzado, bien agotado[22].

El rechazo del Teatro Español al estreno de la *tragedia* de *El embrujado* fue la *anagnórisis* particular de la "tragedia" de Valle-Inclán mediante la cual tomó conciencia de su posición en el espacio institucional del teatro español. La pugna del autor desembocó en la cuestión de *El embrujado*, con cartas o entrevistas como entramado resistente con la institución en cuanto orden establecido en el campo de producción cultural (y este en el del poder) o regla de juego inexorable a cada nuevo jugador en el tablero teatral[23]. ¿Qué consecuencias provocó el proceso que *dramatizaron* las personas aludidas? De momento, el posicionamiento de Valle-Inclán obligó a las distintas piezas en juego a definir su estatus en el sistema teatral, como el del papel del director artístico (caso de Galdós) y, por extensión, la figura del director de escena que precisamente había surgido como contrafigura del ilusionismo decimonónico (reproductor de la ideología dominante), según clamaba el autor, frente a la idea de "negocio teatral" de Moreno: "director artístico es un literato de renombre que se ofrece como garantía de los intereses artísticos de los autores más que de los intereses materiales de una Empresa" (Valle-Inclán, 1912a; 1913g). Y, en efecto, en la lectura en el Ateneo, Valle-Inclán desautorizó una estética verista de la puesta en escena, apelando a una atmósfera —según Abril (1915)— y un "director de escena solo atento a buscar el ambiente más propicio para que la fuerza interna, poética, de la obra, luzca en su máxima significación", dando cierta lección de cómo orientar la partitura escenográfica.

Dicho con un título de su tiempo, el autor estaba dispuesto a dar la "batalla teatral" en un frente público. Autor e institución planteaban sus fórmulas y reaccionaban desde sus esquemas: la del autor era la situación y la neutralización del efectismo y artificio del teatro poético, precisamente el que orientaba el horizonte de respuesta de la institución teatral. De este modo, en la lectura del Ateneo Valle-Inclán (1913d) hizo "comentarios estéticos como exégesis" y autocrítica del texto: "Solamente

[21] Y apelaba a mayor libertad y atención a la obra que al autor, al público que al director artístico o la empresa: el "teatro Español no puede utilizarse como cartel para lucirlo en provincias o América".

[22] A la que correspondería *El bandido generoso* para Borrás en el Teatro Price (Anónimo, 1913i; 1913j). Dougherty (2008:71) prevé que *El embrujado* "pudo marcar el comienzo del cambio en la poética de Valle-Inclán"; cfr. Ramoneda Salas (1982; 1983), Míguez Vilas (2001), Lavaud (1992:330-333), Dougherty (1983:37-44), Hormigón (1987.: 521-530) y (2006:152-166), o Valle-Inclán (1994:101-124).

[23] Bourdieu (1992:184) define *tomas de posición artísticas* como "conjuntos *sistemáticos* de respuestas explícitamente *elegidas* para un conjunto de problemas que la tradición ignoraba o a los que daba respuesta sin plantearlos".

quería ponerla en comunicación con el público, para que se contrastase con «eso» que aplauden por ahí como teatro poético"; es decir, mediante retos al repertorio teatral, y cuestionamiento de modelos culturales, sino en franca y estudiada oposición a una norma de por sí convencional y, por tanto, abonadora de una escena de consumo. Visto con perspectiva, el estreno frustrado de *El embrujado* podía verse como un precioso ejemplo de cómo un autor dialogaba —dialécticamente, claro— con las expectativas de su horizonte teatral y discursivo (de varios sistemas), a través de su poética de la teatralidad o su posición *performativa* entre el código interno de esa teatralidad y el código externo de la norma teatral que lo "sancionaba"; es decir, Valle-Inclán estaba moviéndose en un espacio propio entre la norma teatral y la utopía de sus modelos y nuevas fórmulas: una (in)determinada latencia de teatralidad.

¿Cuál era la función, en este caso, de la imposibilidad del estreno? Evidenciar la excepcionalidad de la teatralidad del autor —y la visibilidad pública de su desencaje—, es decir, hacer visible públicamente su independencia estética ante la institución desacralizada del teatro español, así como enunciar otro espacio (heterotópico) desde el que manifestar el desacuerdo. Desde este punto de vista, de actor de sí mismo al que vinculaba si hacía falta la disidencia de su propuesta, la frustración del estreno de su pieza era relativa, era el *éxito de fracaso* de su posicionamiento estético en la escena de la norma teatral de su tiempo. Si ya Pérez de Ayala (1923) había definido certeramente cómo la visión espectacular de Valle-Inclán enfocaba sus creaciones *sub specie theatri*, desde la que repensar la teatralidad, también podía extenderse esa mirada a otras modalidades o espacios de representación, como la puesta en escena de sí mismo (y de la sociedad en su conjunto). Otra cuestión era si —en un paralelismo sin analogía— los receptores daban el mismo sentido que el autor a los signos de la autorrepresentación que él levantaba sobre el espacio público como mirador donde la cultura confrontaba su función. Así, la lectura dramatizada era a modo de recitación pública de la obra publicada, casi con honores de estreno teatral, en estrategia de promoción de su postura antisistémica, y con la voz como encuentro entre cuerpo gestual y lenguaje, superando el dilema artístico de la elocuencia como arte que se daba en él mismo (a que se refería —sugerido al leer *El embrujado*— Pérez de Ayala, 1913a)[24]. Era su manera de sellar la ruptura (como la efectuada con la Compañía Guerrero-Mendoza en la antecedente lectura de *Voces de gesta*), apareciendo casi como uno de los primeros intérpretes conscientes de una ubicación en la esfera de la escena cultural, intelectual, literaria o teatral. ¿Teatralización? Sí, claro, en la medida de su inclinación "a servirse de las tribunas públicas para dramatizar su identidad artística" (Dougherty, 1983:39).

[24] Lleva a preguntarse qué versión leyó en el Ateneo; en la fotografía aquí reproducida, parece llevar en el bolsillo del abrigo un ejemplar del texto, pero no parece que fuera el folletín publicado en *El Mundo*, ni podía ser el de la edición todavía por salir: ¿se trataba, entonces, de una copia destinada para el estreno en el Teatro Español, como declaró que era cosa distinta? (Eco, 1913a); v. Rubio Jiménez (1996).

Si el teatro se define como una persona que encarna *algo* mientras un espectador lo presencia, solo queda definir qué era ese *algo* con que Valle-Inclán se presentaba como un signo ante la esfera pública y la cultura circundante a las que apelaba, en complementariedad, como practicantes de creación de significado (Bentley, 1964). Y si un autor se encontraba frente a la (in)estabilidad de un mundo en movimiento que requería actos de invención (y de representación, añadiría Valle-Inclán), también ese proceso trabajaba para la creación de signos visibles que habían de ser interpretados (Eco, 1962). La llegada de un nuevo mensaje ("teatralidad o teatralización") no se formulaba solo dentro del código de teatralidad del texto, sino también en la apuesta por significar públicamente el encaje —el desencaje, más bien— dado al texto por la institución del teatro: Valle-Inclán ayudó a expresar (y *espesar*) el signo de la teatralidad, y parecía ser muy consciente del desplazamiento operado, desde el lugar al objeto de la mirada (que explica el cambio etimológico de *theatron*), y de las metáforas *gran teatro del mundo*, *teatro de operaciones* o *teatralización* de la vida (Pavis, 1980).

El texto que representaba el rechazo y la ruptura anticipó la consigna de rebeldía de Valle-Inclán con los modelos vigentes, de modo que Rogerio Sánchez (1914:54) deslizaba una crítica al Teatro Español ("si el teatro municipal no ha de servirnos ni para presentar las obras de los autores indiscutibles [...] es perfectamente inútil la municipalización del tal teatro"). Valle-Inclán persiguió la constitución de un signo de resistencia frente a la institución del "teatro español", y en cuanto que la institución del Teatro Español (de Madrid, como tradición, sede y edificio[25]) simbolizaba el concepto de teatro nacional, tanto en una herencia estética con la que dialogar como en el debate crítico que orbitó en torno a la creación de una institución oficial de teatro nacional. La desafiante lectura hecha en desagravio en el Ateneo (que por voz de Pedro Pérez Díaz se desvinculó de los ataques institucionales de Valle-Inclán) tomó los visos de una velada de agitación, pues continuó con una manifestación de adhesión al autor entre partidarios y denostadores, y acabó con un verdadero peregrinaje por la calle —casi al modo futurista— siguiendo a Valle-Inclán, hasta apostarse frente al Teatro Español, cerrando así el ciclo simbólico del acto. El tratamiento dado al caso de *El embrujado* aguanta bastante bien el paralelismo de la estrategia de Valle-Inclán para provocar una reacción de otra institución —la Real Academia Española— al presentar sus novelas *Tirano Banderas* y *El ruedo ibérico* al Premio Fastenrath, con la pretensión de que la Academia definiese su "canon": el autor también pretendía que el Teatro Español —y la institución del "teatro español" que representaba— se definiese.

[25] Recuérdese la relación del autor con este teatro, de su adaptación de una obra en la tradición del teatro español, *Fuente Ovejuna*, en 1903, a su posición sobre su repertorio, y el estreno de *Divinas palabras* en 1933, ya con otro *tipo* de director artístico; v. Martínez Cuenca (1929); Gago Rodó (1997).

Valle-Inclán contribuye así a alertar de la posibilidad de los sistemas estéticos para estructurar en una cultura otras jerarquías de significado diversas a las "oficialmente" vigentes (como bien recuerda Fischer-Lichte). Las instituciones del teatro español habrían de ganar entonces —como posiblemente ahora— la "batalla" aunque, en tanto histórica, solo aparentemente. A ojos del autor, si la recepción institucional del teatro español era de rechazo con un texto como *El embrujado*, cuya teatralidad ofrecía cierta unificación o aproximación a la norma (del teatro poético) —aunque también drama de poder y sobre el tiempo[26]—, qué no pasaría con textos como las *comedias bárbaras* (su término de comparación), reconocimiento que debió reforzar la "toma de posición" de resistencia pública con la norma teatral y —con la aparición del *esperpento*— política.

[26] En la primera recepción de *El embrujado*, Rivas Cherif (1913) vio una vuelta a las unidades y, respecto de las *comedias bárbaras*, menos episodismo y más protagonistas, mientras Pérez de Ayala (1913b) insinuó esa relación, de la palabra sentenciosa, con el tiempo; v. Doménech (1990).

El montaje imposible de *Luces de bohemia*

Publicada por entregas en la revista *España* en 1920 y, como primera edición en libro, en 1924, posiblemente sea *Luces de bohemia: esperpento* la primera obra maestra de Valle-Inclán (a la que suceden *Tirano Banderas* o *Viva mi dueño*). Por el concepto estético procesual que inaugura, su teatralidad de montaje, y la desautorización de la verdad oficial que conlleva, parece que el dramaturgo se ocupaba de trasladar nuevas dinámicas de teatralidad a través de su original narración dramática más que de su finalidad escénica, por lo que no parecía que esta pudiera tener cabida en el horizonte doblemente desesperanzado —teatral y político— de 1920. Y sin embargo, fue en esta talentosa década cuando empezaron a brotar informaciones sobre su posible e "imposible" montaje. Ya en la pronta fecha de 1927, en plena dictadura primorriverista, Valle-Inclán declaraba el proyecto de montar el *esperpento* dentro de sus ensayos de teatro de la compañía El Cántaro Roto: "Acaso mis *Luces de bohemia*, si es que encuentro un actor que pueda encarnar el papel de Máximo Estrella" (Salado, 1927). En la adecuada encarnación del personaje —y de la estética que presenta— por parte de un actor, por tanto, se apuntaba una de las claves de su viabilidad.

De ahí la idea de Valle-Inclán de que su teatro era perfectamente representable, y más para el actor español por su sentido de lo popular: "mis *Esperpentos*, por lo mismo que tienen una cosa de farsa popular entre lo trágico y lo grotesco, lo harían a perfección [...] me imagino a Bonafé [...] representando *Luces de*

bohemia" (Lázaro, 1930). Y así se explica la aparición de Juan Bonafé en una entrevista de 1930 en la que declaraba que su ilusión como actor era estrenar "una obra de Valle Inclán" (Rol, 1930). Ante el rumor del posible estreno, Valle-Inclán (1930:38) reconocía su admiración por Bonafé, y matizaba que era el actor quien en esas palabras a *Crónica* publicitaba el deseo de estrenar una obra suya: "Que un día pueda encarnar el protagonista de [...] *Luces de bohemia* no pasa de ser una posibilidad".

Ante el advenimiento del nuevo tiempo político y escénico —proclamación de la Segunda República— que permitiría la inclusión de Valle-Inclán en repertorios, parece ser que la Compañía López Heredia-Asquerino (con anterioridad a su estreno de *La reina castiza*) proyectó hacer *Luces de bohemia*. La agrupación estaba decidida incluso a montar el *esperpento* —sustituido por la *farsa*—, pero la obra no acababa de encajar en su reparto, asumiendo la necesaria adecuación entre estilo y texto (Can, 1931).

En esa operación rehabilitadora de Valle-Inclán, el director Rivas Cherif incluía entre sus planes de programación —como antes *La cabeza del dragón*[27]— "*Luces de bohemia*, de Valle-Inclán", para una compañía, en principio, formada por Ricardo Puga y Josefina Díaz de Artigas o Ana Adamuz (R., 1931); y añadía en un escrito (de 23 de octubre de 1931), como concesionario del Teatro Español para la temporada 1931-32:

> Para mayor aliciente de esta primera parte de la temporada, la dirección se complace en añadir a las obras propuestas en el pliego de opción, [...] estrenos importantes de obras españolas,
>
> "Luces de bohemia" de Valle Inclán[28].

El plan siguió manteniéndose a lo largo de la temporada, pero —descartada esa compañía— en relación con el proyecto siguiente (Anónimo, 1932c): la constitución de una Escuela Experimental de Arte Dramático[29]. El mismo director y concesionario del Teatro Español de Madrid, Rivas Cherif, enviaba una primera instancia (el 21 de marzo) y, sobre todo, una segunda (el 1 de abril de 1932) para organizar un "breve curso experimental, de sesenta representaciones como mínimum", constituido también por el pintor escenógrafo Salvador Bartolozzi, Ricardo Canales (representante de la Asociación General de Actores) y Valle-Inclán (Conservador del Patrimonio Artístico Nacional "de que es el teatro la joya más valiosa"); este figuraba en calidad de presidente del

[27] La obra se incluía en el programa de la propuesta de Rivas Cherif (30.Setiembre.1931): "Se dará [...] en las representaciones de Pascua de Navidad "LA CABEZA DEL DRAGÓN" farsa infantil de Don Ramón del Valle-Inclán". Archivo de Villa, Expediente 16-400*-5, F. 80v; v. Phocas Sabbah (1995:723).

[28] Archivo de Villa, Expediente 16-400*-5, F. 89v; v. Phocas Sabbah (1995:729).

[29] Rivas Cherif pedía a Valle-Inclán su *Farsa y licencia de la reina castiza* "para las representaciones de teatro experimental que proyecta en el propio Español", en 1930 y, en 1933, para su Teatro-Escuela de Arte Experimental; v. Anónimo (1930); Olmedilla (1933).

Patronato o junta literaria consultiva de esta "Escuela Experimental" para el repertorio a ensayar en "representaciones que pudiéramos llamar de laboratorio" o "experimentación cooperativa", formado además por Tomás Navarro Tomás —inicialmente— y Pedro Salinas (profesor de filología, uno, y catedrático de literatura y escritor, otro, ambos comisionados en el Centro de Estudios Históricos), Victorina Durán (profesora de indumentaria del Conservatorio de Música y Declamación), Enrique Díez-Canedo (en representación de la crítica profesional de teatro) y, posteriormente, Federico García Lorca (por los autores jóvenes) y como autor que, con Valle-Inclán, coincidía en este "propósito renovador", contribuyendo "equitativamente a la empresa cooperativa con la recaudación de sus derechos de autor". Entre los propósitos, la escuela pretendía "establecer de una manera práctica la revisión, dispersa en teorías y ensayos, de la organización escénica en España", en tanto que

> Desde luego el Patronato, a propuesta de la dirección, ha acordado que una de las primeras o la primera obra que se represente sea "Luces de bohemia" de Valle Inclán, nunca escenificada hasta ahora, y que por su modernidad, por el sentido de protesta contra la sociedad política de los últimos años de la monarquía y por la gracia magnífica de su estilo emparenta esta producción del escritor insigne a los ejemplos más ilustres del gran repertorio antiguo y a las más atrevidas experiencias extranjeras del teatro contemporáneo.[30]

Posteriormente, una nota añadía que el *esperpento*, con *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca, *14 de julio* de Romain Rolland (y asistencia del autor), y *El público* de García Lorca, se pondría en escena con dicha Asociación General de Actores de España (Anónimo, 1932b). En mismo tiempo y fecha, otro escrito (c 4.Mayo.1932, aquí reproducido) de Valle-Inclán, Rivas Cherif, Canales y Bartolozzi apelaba a "la posibilidad de una cooperativa artística sin mediación alguna de empresario exclusivamente mercantil" y aludía al "proyecto de nueva iluminación del escenario del Español conforme a los modelos más perfectos de los mejores teatros de Europa" —sistema de iluminación de D'Hoy, pensando quizá en el de luz indirecta de Fortuny— que creían necesario y que, condicionando el uso del Teatro Español, les servía para proponer espacios abiertos, como "el Retiro por ejemplo, donde se alzó antaño con gran éxito un tablado para la representación [18.Junio.1931] de la *Elektra* de Hofmannsthal por Margarita Xirgu, o en la Plaza de la Armería, donde tuvieron lugar en un teatro construido ad hoc las representaciones populares en celebración de la República", acordes a la dramaturgia que proponían. Intentaron captar el apoyo municipal, apelando al hecho de que Rolland presidía el intento renovador

[30] Archivo de Villa, Expediente 16-400*-9; v. Phocas Sabbah (1995: 739/744); y donde se informó de que la Asociación de Actores era afecta a la "U. G. de T. de la Casa del Pueblo" (Anónimo, 1932a).

por un arte republicano, popular y de dignidad estética, y a la persuasión de lamentar no estar a la altura del momento en que la República Soviética editaba las obras y anunciaba las comedias de Valle-Inclán en los teatros rusos, pero la propuesta no desembocó sino en un ciclo frustrado con la forzada renuncia al proyecto, por sus condiciones, en escrito de Rivas Cherif (2.Julio).

No obstante, en una solicitud de la actriz Ana Adamuz para la concesión del Teatro Español (4.Agosto.1932) se incluía que, siempre que la duración del espectáculo lo permitiera, serían añadidas a la obra en cartel representaciones de obras de corta extensión, desde los pasos, jácaras y sainetes "a los esperpentos contemporáneos del insigne don Ramón del Valle-Inclán", para aclarar más abajo que la "solicitante está autorizada para representar los siguientes estrenos: [...] *Luces de Bohemia* de don Ramón del Valle-Inclán" y que las "comedias que se mencionan para estrenar obran todas en mi poder". Daba la impresión de que Rivas Cherif no se daba por vencido y utilizaba a otra solicitante —actriz de su compañía— para materializar sus tentativas[31].

El proyecto, tal como aparecía en el escrito (de Valle-Inclán, Rivas Cherif, Canales y Bartolozzi, de 4.Mayo.1932) en favor de la concesión del Teatro Español, tenía el interés de aportar la noticia de que "las ediciones oficiales de la República de los Soviets publican las obras de don Ramón del Valle-Inclán, cuyas comedias, rara y malamente representadas en España, se anuncian en los teatros de Rusia"[32]. Después, se anunciaba —creando la duda sobre si se habría alcanzado el proceso de ensayos— que

> el teatro de Moscou [*sic*] se ocupa actualmente de la representación de "La Reina Castiza", al propio tiempo que estudia ya la adaptación de "Los cuernos de Don Friolera" y "Luces de Bohemia". Parece ser que en los círculos intelectuales de Moscou [*sic*] existe el deseo de invitar a D. Ramón del Valle-Inclán para que presencie el estreno de su obra. (Anónimo, 1932d)

Acrecentada en el tiempo, y parafraseando al autor —que exponía una idea contraria de la reforma teatral institucional—, Marquerie (1932:243) reforzaba la noticia de que el "Teatro de Arte de Moscú va a representar *La Reina castiza*, y *Luces de Bohemia*". Y para más interés, Valle-Inclán (1932:3) mencionaba que Fédor Kelyin iniciaba la traducción de *La marquesa Rosalinda* (hasta hoy desconocida), y que en "Rusia tienen ahora en estudio la adaptación al teatro de «Luces de bohemia»". Al parecer, el autor confirmó este extremo cuando declaraba que también "me

[31] Phocas Sabbah (1995:751-752). Su colaborador, el actor y director Lluch Garín (1932), apuntaba que la Escuela "Estudio de Arte Dramático" pretendía estrenar los "*esperpentos* de Valle-Inclán" en el Teatro Español, en un repertorio de obras breves, rápidas y sencillas.

[32] Archivo de Villa, Expediente 16-400*-9; Phocas Sabbah (1995: 743). Un anónimo reseñaba la conferencia de Magda Donato sobre "El teatro y la propaganda política" —a la que asistió Valle-Inclán— tal y como lo habían entendido los rusos "al representarse la obra de Valle-Inclán *La reina castiza*" (Anónimo, 1933). Alberti (1945:78) confirmaba también el éxito de la traducción al ruso de la *Farsa y licencia de la reina castiza*. No se ha documentado ni confirmado, ni aparece mencionado por Mijailova (1998).

invitan al estreno de *La reina castiza*, *Luces de bohemia* y *Los cuernos de don Friolera*... Es posible que vaya. Veré en ruso lo que no he podido ver representado en español"[33].

Pero ya en la España republicana, la teatralidad de Valle-Inclán estará enfocada como modelo para una línea de experimentalidad y como ascendente para la evitación de cierto repertorio, como expresaba Rivas Cherif (1932), "no ya por lo que hacemos: por lo que no queremos hacer de ninguna manera", devolviendo al dramaturgo su condición de teorizador de dinámicas teatrales con la compañía pasajera de sus textos.

[33] Madrid (1943:78); Lima (1988: 343). Según indica Juan Bolufer (2011:206), no se ha localizado la traducción al ruso de *Luces de bohemia*, "supuestamente realizada en vida del autor gallego, cuya edición también se agotó según algunas informaciones de prensa".



Apéndice documental

A. Textos sobre *El embrujado*

1. Instancia de Valle-Inclán al Ayuntamiento de Madrid[34]

[34] Integra el "Expediente instruido a instancia de D. Ramón del Valle Inclán, transmitiendo las razones por las cuales la Empresa del Teatro Español no le aceptó una comedia" (18-134-42, Archivo de Villa, Madrid; cerrado a 16 de abril de 1913). Extractada en *La Tribuna*, Madrid (26.Febrero.1913), p. 2, y publicada en *El Mundo*, Madrid (27.Febrero.1913). Editada por Hormigón (1987:525-526) y (2006:160-161), y Valle-Inclán (1994:115-116), aquí se reproduce y publica en rigor y primicia a partir del autógrafo.

[póliza]

Exm[.] Sr. Presidente del Ayuntamiento de Madrid.

Exm[.] Señor:

Don Ramón del Valle-Inclán[,] vecino de esta Villa y Corte, atentamente y con todo linaje de respetos, pone en conocimiento de V[.] E. las siguientes y textuales razones que acaba de tra[n]smitirme la Empresa del Te[a]tro Español, apropósito[*sic*] de una comedia mía.

"Aun cuando Don Benito Pérez Galdós, Director Artístico del Teatro Español, extralimitándose en sus facultades ha admitido una comedia de usted, la Empresa de este teatro, sin extralimitación alguna, y en uso de su perfecto derecho ha resuelto no representar la comedia de usted, que por lo demás desconoce[.]"

Y como para esclarecer mi estrañeza[*sic*] a las razones que anteceden añade estas otras:



Exm Sr. Presidente del Ayuntamiento
de Madrid.

Exm Señor:

Don Ramón del Valle-Inclán vecino de esta Villa y Corte, atentamente y con todo linaje de respetos, pone en conocimiento de V.E. las siguientes y textuales razones que acaba de trasmitirme la Empresa del Tetro Español, aproposito

"Para su cabal conocimiento, hemos de advertirle que según la cláusula "quinta" de nuestro contrato con Don Benito Pérez Galdós, este señor no puede recibir obra alguna sin previo asentimiento de la Empresa."

Después de estas desusadas y audaces razones que tan vergonzosamente rebajan las canas y los prestigios del glorioso anciano que cubre con el respeto de su nombre los desafueros de la Empresa del Teatro Español de Madrid, creo que mi obligación de escritor que sabe honrar su pluma, es ponerlo en conocimiento de V.E.

Dios Guarde a V[.]E[.] muchos años[.]

Madrid 22 de Febrero de 1913

Ramón del Valle-Inclán

de una comedia mía.

"Aun cuando Don Benito Pérez Galdós, Director Artístico del Teatro Español, extralimitándose en sus facultades ha admitido una comedia de usted, la Empresa de este teatro, sin extralimitación alguna, y en uso de su perfecto derecho ha resuelto no representar la comedia de usted que por lo demás desconoce."

Y como para esclarecer mi extrañeza á las razo-

[Orden] 24 Febrero

Dese cuenta en Comisión G.^{ón} [¿Gobernación?]

[Firma ilegible ¿José Álvarez Arranz?]

2. Comentario. La Tribuna, Madrid (24.Febrero.1913), p.9.

' amas y galanes

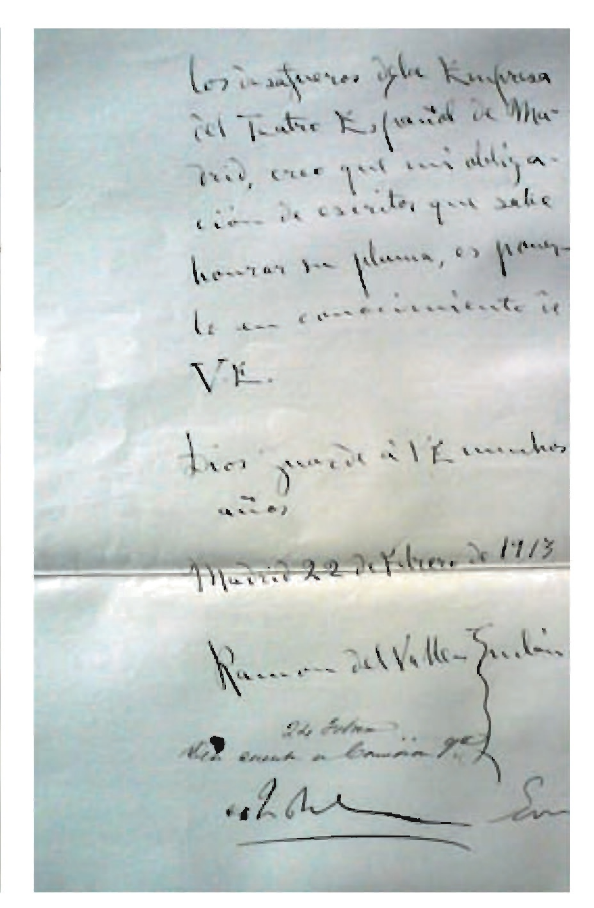
"El embrujado", Fuentes y otros sucesos teatrales

Matilde Moreno, que había estrenado en la Comedia "Cuento de Abril", de D. Ramón María del Valle Inclán, suplicó al genial literato que la [sic] llevase una obra al Español. D. Ramón María, siempre galante, accedió a los deseos de la linda actriz, y un día se personó en el antiguo Corral de la Pacheca con un manus-

nes que anteceden añade estas otras:

«Para su cabal conocimiento, hemos de advertirle que según la cláusula quinta de nuestro contrato con Don Benito Pérez Galdós, este señor no puede recibir obra alguna sin previo asentimiento de la Empresa.»

Después de estas desusadas y audaces razones que tan vergonzosamente rebajan las canas y los prestigios del glorioso anciano que cubre con el respeto de su nombre


los usurpadores de la Empresa del Teatro Español de Madrid, creo que mi obligación de escritor que sabe honrar su pluma, es ponerle en conocimiento de V.E.

Dios guarde a V.E. muchos años

Madrid 22 de Febrero de 1913

Ramón del Valle-Inclán

crito: el de su nuevo drama "El embrujado", concepción grandiosa y exquisita, como todo lo que produce la pluma del autor de las "Sonatas".

La señorita Moreno, ignoramos alegando qué razones, devolvió a Valle Inclán el manuscrito. D. Ramón dirigiose entonces a Galdós, el cual, naturalmente, ordenó que se sacase de papeles "El embrujado".

Pero en el contrato de D. Benito hay una cláusula —la quinta— que dice, poco más o menos: "La admisión de obras corresponde a los representantes de las dos Empresas Madrazo-Moreno, de acuerdo".

¿Y D. Benito, director artístico del Español? Se limita a dar el "placet" de su autoridad, lo cual no es poco, ciertamente. Y de la misma manera que le devolvió a Antonio Domínguez su parodia de "La reina joven", después de habérsela admitido, envió el pobre "Embrujado" a Valle, gracias a la oposición sistemática de la primera actriz del Teatro Municipal.

Un día, en el "Gato Negro", Fuentes hablaba ante un corro de amigos, entre los que se contaba Valle Inclán, de su próximo beneficio.

—Por cierto que todavía no tengo obra —exclamó.

—Yo —le repuso Valle Inclán— le puedo dar a usted un drama en tres actos que acabo de terminar. Se titula "El embrujado".

—¡Oh, por Dios! ¡Encantado! ¡Figúrese usted! (Y otras exclamaciones por el





estilo.)

"El embrujado" hizo su tercera aparición en el Español.

—Ya tengo obra para mi beneficio —dijo Fuentes a la empresaria.

—¿De quién es?

—De Valle Inclán.

—¿De Valle Inclán? ¿Y cómo se llama?

—"El embrujado".

—Pues no se puede hacer. Esa obra estaba ya rechazada.

—Me he comprometido.

—Mal hecho.

—He dado mi palabra.

—Retírela.

—Esto es intolerable.

—Como usted quiera.

—¡Me voy!

—¡Váyase!

Y Fuentes se despidió, y la compañía quedose sin primer actor, por el momento.

Valle Inclán, que no se resignaba a dar por fracasado su drama, se fue con él a Tirso Escudero.

Tirso le escuchó con agrado, le alabó merecidamente, y sintió en el alma no poderlo estrenar.

Y ya se saben ustedes la noticia.

Mañana martes, en el Ateneo, D. Ramón del Valle Inclán leerá su drama "El embrujado", y le comentará debidamente.

Suponemos que el embrujamiento de "El embrujado" no alcanzará a embrujar al Ateneo, como embrujó a Paco Fuentes, a Matilde Moreno y a todos los que se han relacionado con él.





3. Lectura. *El País*, Madrid (26.Febrero.1913).

VALLE INCLÁN EN EL ATENEO

/ectura de "El Embrujado"

Expectación

D. Ramón del Valle Inclán subió ayer tarde a la tribuna del Ateneo para dar una lectura de "El embrujado", drama que, según las versiones publicadas, ha motivado la separación del primer actor D. Francisco Fuentes, de la compañía del Español, al no haberse admitido una obra destinada por él para su función de beneficio.

El anuncio de que la lectura sería precedida del relato, hecho por el propio Valle-Inclán, de los incidentes que fueran derivando de la presentación del drama, llevó numeroso auditorio al Salón de Actos. Se esperaban ataques rudos, aunque envueltos por el ropaje del ingenio, y la afirmación viril que el insigne escritor haría una vez más de su estética y de su labor admirable.

Y Valle Inclán comenzó a hablar con su verbo enérgico, en el que la fuerza de los conceptos era avalorada por las amenas sutilezas de su humorismo. Y comenzó la historia...

"El embrujado" en el Español

D. Ramón no defraudó la expectación de sus oyentes. El carácter y alcance de sus alusiones dejaron satisfechos a todos, en efecto:

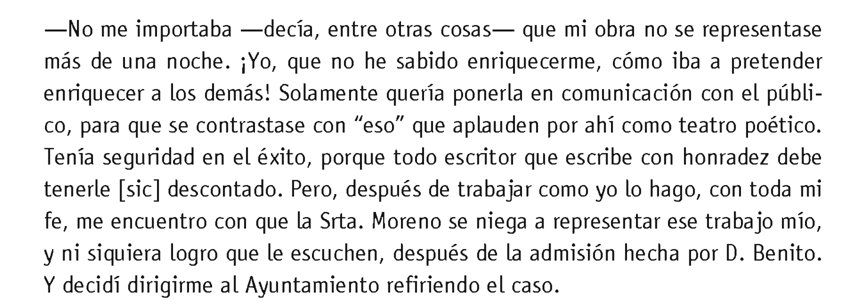
—Voy a contar —dijo— lo que pasó con "El embrujado", y, además, aquí traigo los papeles.

Los papeles eran varias cartas cruzadas entre Valle Inclán y D. Benito y entre el Sr. Fuentes y el orador, correspondencia que se cerraba con un telegrama de la primera actriz del Español Matilde Moreno.

Valle Inclán anunciaba a Galdós la próxima presentación de un drama, contestándole el maestro con la admisión incondicional. Más tarde D. Benito le avisaba de que se había enterado de que la obra estaba en poder del Sr. Fuentes y que sin conocerla podía asegurarse que era un hallazgo para la empresa. El Sr. Fuentes se proponía estrenar "El embrujado" en su función de beneficio, pero un telegrama de la Srta. Moreno, exponiendo la dificultad de montar la obra dentro de la temporada oficial, echaba abajo la buena intención de D. Benito, y ocasionaba la separación del Sr. Fuentes de la compañía.

Esa es en síntesis la explicación de lo ocurrido. Sobre ella, el orador se extendió en gratas divagaciones, respetuosas siempre para D. Benito Pérez Galdós. El público le interrumpió frecuentemente con los aplausos, deleitándose con el arte de su palabra.




—No me importaba —decía, entre otras cosas— que mi obra no se representase más de una noche. ¡Yo, que no he sabido enriquecerme, cómo iba a pretender enriquecer a los demás! Solamente quería ponerla en comunicación con el público, para que se contrastase con "eso" que aplauden por ahí como teatro poético. Tenía seguridad en el éxito, porque todo escritor que escribe con honradez debe tenerle [sic] descontado. Pero, después de trabajar como yo lo hago, con toda mi fe, me encuentro con que la Srta. Moreno se niega a representar ese trabajo mío, y ni siquiera logro que le escuchen, después de la admisión hecha por D. Benito. Y decidí dirigirme al Ayuntamiento refiriendo el caso.

La obra

Después hizo una breve autocrítica de "El embrujado", o mejor, expuso la intención artística que presidió su desarrollo. Deseaba que el tema y el conflicto de los personajes pudiera[n] acoplarse a todos los tiempos, previo el hallazgo esencial de su poesía. De ahí que un episodio acaecido durante el reinado de los Reyes Católicos pueda constituir asunto perenne. "Renovación de temas eternos". Así ha podido utilizar aquel episodio primeramente y concederle un verdadero matiz regional, que no es el regionalismo al uso, sino el extraído de una tradición remota y persistente.

A continuación detalló algunas características de la acción relacionadas con su propósito, y comenzó la lectura, escuchándole el público con recogimiento y agrado. La fatiga le impidió pasar de la primera parte, y la lectura habrá de continuar esta tarde a la misma hora.

Dice D. Benito...

Como final de la información anterior, creemos de interés reproducir algo de lo dicho por nuestro colega "La Nación", relatando la entrevista celebrada por uno de sus redactores con el eminente D. Benito:

"—Valle Inclán —nos dice el maestro— habló conmigo un momento, ahí, sentados los dos en una de esas banquetas que habrán ustedes visto junto a la Contaduría. Me dijo que tenía una obra para el Español, y yo le contesté, que siendo cosa suya sería muy bonita y tendría yo mucho gusto en leerla; que me la enviase y que, de acuerdo con Matilde Moreno, como co-empresaria, procederíamos a su admisión. Y, esto dicho, ya no volví a tener más noticias directas de "El embrujado" ni de su autor. Conste, pues, que yo ni conozco todavía la obra en cuestión ni mucho menos la he tenido admitida, ni, muchísimo menos —como afirma *La Tribuna*— se ha sacado de papeles. Mal podía ser esto, cuando la obra de Valle Inclán no ha estado jamás en esta casa, ni la conocía nadie más que el Sr. Fuentes.

En esto, un caballero correctísimo que allí se encuentra con D. Benito, y que debe de ser "alguien" en el teatro Español, nos muestra un telegrama de Valle Inclán a Matilde Moreno, fechado en Cambados el 28 del último Diciembre, y en el cual dice el ilustre literato que Rosario Pino desea estrenar inmediatamente en La Coruña "El embrujado", reservándose, por lo tanto, el darla a conocer en Madrid,



VALLE INCLAN EN EL ATENEO

Esa Empresa del Español... Ese don Benito Pérez...

25

El martes por la tarde, de bote en bote, el Ateneo se congregó á oir la palabra elocuente de este gran escritor que se llama D. Ramón del Valle Inclán. Una concurrencia inmensa y escogida. Allí saludamos á Benavente, Blanca de los Ríos, Julio Cejador, Carracido, un gran número de insignes intelectuales, de conocidos artistas. Desde media hora antes de la conferencia, la gente invadía el salón de actos del Ateneo. Y sobresalía el elemento femenino, las elegantes y bellas damas.

El Sr. del Valle Inclán escribió una obra para el Español, titulada: *El embrujado*, y por conducto del actor Francisco Fuentes se la envió á D. Benito Pérez Galdós. Don Benito Pérez Galdós la aceptó con mucho gusto. Esto era en Diciembre del pasado año. El día último del mismo mes la señorita Moreno telegrafió á Valle Inclán diciéndole que el estreno no podía verificarse en esta temporada. Fuentes, sin enbargo, solicitó de D. Ramón del Valle Inclán que le diera la obra de referencia para el día de su beneficio. Y la señorita Moreno no *consintió*, así, en grandes caracteres, NO CONSINTIO el estreno de *El embrujado*. He aquí la historia de todo, de lo que estos días ha sido *la comidilla* de escenarios, círculos, redacciones y cafés. El Sr. Valle Inclán ha sido víctima de una preterición que podemos calificar de atropello. Una obra de Valle Inclán, como suya maravillosa—ya se oyó su lectura en el Ateneo, una comedia verdaderamente admirable, ejemplar—ha sido rechazada del teatro Español, de este teatro donde se representan obras de la exigüidad literaria, artística, hasta ética de *La Reina joven*. Ya hemos hablado de esta obra á su tiempo, y bien saben nuestros lectores, la Empresa y todos, que nosotros impedimos que se dijeran en ella frases como «¡Viva la República!» Ese Sr. Pérez Galdós, como está ciego, no ve, y no ve lo que hace, y hace cosas... Por que es inconcebible que rechacen una producción de un maestro de la talla, del valer, del prestigio de D. Ramón del Valle Inclán. Contra cuyo proceder protestamos, como protestará todo español devoto de nuestras glorias, entre las cuales está Valle Inclán. Valle Inclán es uno de los más excelsos dramaturgos de España. Y no se comprende, no se creería, si no se viera, que á Valle Inclán le han negado sitio en el Español para estrenar una comedia. Hace falta que se sepa esto, que lo sepan todos, para que cada cual, á su gusto, lo juzgue y lo comente. Así como la noticia de que el Sr. Fuentes, por dignidad de artista que nosotros aplaudimos con todo el entusiasmo de nuestra alma, ha dejado de pertenecer á la compañía del teatro Español. Si las cosas siguen de ese modo va á llegar un día en que sea incompatible la dignidad de artista y el teatro Español, y que nadie que se precie en algo estrene ni forme parte de su compañía.

Nuestra franqueza de siempre, nuestra sinceridad, nuestra claridad, nos han dictado estos renglones, en los cuales no queremos que vean nuestros lectores más que la admiración que sentimos por D. Ramón del Valle Inclán, el deseo que tenemos de velar por los fueros del arte español y el disgusto que nos produce la manera con que han tratado al autor de las *Sonatas* la compañía del teatro Español y el Sr. Pérez Galdós.

Al Municipio de Madrid se lo manifestamos todo, francamente, sinceramente, claramente. Que el Municipio obre con arreglo á lo que ha sucedido. Es necesario que piense y que resuelva. Porque D. Benito Pérez Galdós no debía estar un día más en esa plaza que tan mal desempeña...

Que lo oigan la Empresa y el Sr. Pérez Galdós... No nos mordemos la lengua.

Y á Valle Inclán nuestra enhorabuena por su discurso tan hermoso, tan admirable. Y nuestra enhorabuena también por no estrenar en un teatro tan desacreditado (por la actual Empresa) y con una compañía de tan poca altura...

¿Por qué no se han de decir las verdades?

Un Diputado cunero.



y que espera para ello la decisión del Español. A lo cual respondió Matilde Moreno que tenía que atender la empresa a otros compromisos anteriormente adquiridos, y que el señor Valle Inclán podía disponer de su obra, pues no era cosa de perjudicar sus intereses.

Nos dice además aquel caballero, y a ello asiente D. Benito, que Valle Inclán, al hablar con alguien del reparto de "El embrujado", "dejaba fuera" a Matilde Moreno y trataba de que contratasen a Josefina Blanco para interpretar la obra.

—Lo cual —agrega—, ya ve usted, constituía un desaire marcadísimo para la primera actriz de este teatro. ¿Qué hubiera dicho Fuentes si en el beneficio de Matilde Moreno estrenara esta una obra para la que contratara a Morano —por ejemplo— y se quedara aquél sin tomar parte en el estreno?

Hablamos luego a D. Benito de la lectura comentada que Valle Inclán habrá dado esta tarde en el Ateneo, y D. Benito acentúa su indignación.

—Pues él verá lo que dice: porque, si suelta muchas tonterías, yo estoy dispuesto a ir mañana al Ateneo para que me oigan también a mí. A ver si él se atreve a sostenerlas entonces..."[.]

B. Escrito al Ayuntamiento de Madrid[35]

[PÓLIZAS]

EXCELENTÍSIMO SEÑOR

Los que suscriben, Ramón del Valle Inclán, conservador del Patrimonio Artístico Nacional, Cipriano de Rivas Cherif, concesionario actual del Teatro Español, Ricardo Canales, en representación de la Asociación General de Actores y Salvador Bartolozzi, pintor escenógrafo, a V. E. respetuosamente exponen:

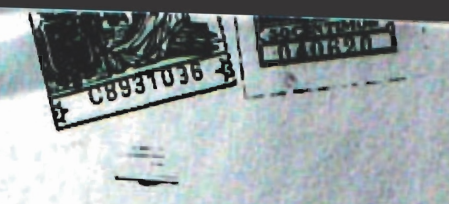
Que por reciente acuerdo de ese excelentísimo Atuntamiento [*sic*] de vuestra digna presidencia les ha sido concedida mancomunadamente, la explotación artística del Teatro Español que uno de los solicitantes, el actual concesionario, tenía solicitada como prórroga de la concesión actual para en colaboración con los abajo firmantes organizar una breve temporada experimental en cooperativa económica y artística.

Que desde luego aceptan gustosos la mancomunidad a que se condiciona la cesión del Español para dicho fin hasta [el] 31[36] de Agosto próximo desde que Margarita Xirgu con su compañía dé por terminada la temporada en curso; pero que ruegan encarecidamente se les aclare algunos extremos de la concesión, para que puedan tener en todo momento la seguridad de poder realizar su programa.

[35] Integra el Expediente 16-400*-9 (Archivo de Villa, Madrid). Recogido por Phocas Sabbah (1995:741-743), aquí se publica, reproduciendo la firma autógrafa de Valle-Inclán, en primicia.

[36] Escritura manuscrita del número sobre la palabra mecanografiada "fin".





EXCELENTISIMO SEÑOR

Los [illegible] suscriben, [illegible] del Valle Inclán, conservador del Patrimonio Artístico Nacional, Cipriano de Rivas Cherif, concesionario actual del Teatro Español, [illegible] nales, en representación de la Asociación General de Actores y Salvador Bartolozzi, pintor escenógrafo, a V. E. respetuosamente exponen:

Que por reciente acuerdo de ese excelentísimo Ayuntamiento de vuestra digna presidencia les ha sido concedida mancomunadamente, la explotación artística del Teatro Español que uno de los solicitantes, el actual concesionario, tenía solicitada como prórroga de la concesión actual para en colaboración con los abajo firmantes organizar una breve temporada experimental en cooperativa económica y artística.

Que desde luego aceptan gustosos la [illegible] comunidad a que se condiciona la cesión del Español [illegible] hasta 31 de Agosto próximo [illegible] compañía de [illegible] temporada en curso; pero [illegible] ruegan encarecidamente se les aclare [illegible] entre [illegible] la concesión, para que puedan tener en todo momento la seguridad de poder realizar su programa.

Dícese en la resolución del Ayuntamiento que este podrá en todo caso y en cualquier momento dar por terminada

Dícese en la resolución del Ayuntamiento que este podrá en todo caso y en cualquier momento dar por terminada la concesión otorgada siempre que no fueran cumplidos los fines artísticos que la motivan, o cuando fuese menester por razones de la posible municipalización o necesidades del nuevo concurso para la futura explotación del Teatro.

Seguros del resultado artístico de la empresa, toda vez que a los solicitantes asisten en calidad de junta literaria consultiva, presidida por el propio don Ramón del Valle Inclán, los señores Díez-Canedo, en representación de la crítica madrileña, Salinas, catedrático de Literatura en comisión en el Centro de Estudios Históricos, García Lorca, por los Autores jóvenes y la señorita Durán, profesora de Indumentaria del Conservatorio, no pueden tener la misma seguridad en cuanto a la eventualidad de un cierre imprevisto, por causas ajenas al destino del Teatro en la temporada de 1932 al 33.

Recientemente se ha publicado en los periódicos la comunicación al Ayuntamiento del concejal don Rafael Salazar Alonso presentando un proyecto de nueva iluminación del escenario del Español conforme a los modelos más perfectos de los mejores teatros de Europa. Esa reforma, que los que suscriben estiman de todo punto necesaria si se quiere que el Teatro Español responda a la dignidad a que su nombre le obliga en punto a interpretación, imposible hoy, de las grandes obras del repertorio español y universal, supone desde luego la inutilización de la escena durante dos o tres meses cuando menos, para espectáculo alguno. Claro está que si el Ayuntamiento como es de presumir y de desear aprueba la realización de esa reforma, la concesión a nombre de los abajo firmantes queda invalidada por el poco tiempo que quedaría disponible para llevar a cabo la temporada experimental propuesta, cuya brevedad tampoco puede exceder los límites de una posible compensación de gastos.

Por todo los[*sic*] cual y en su deseo de compaginar en lo posible la necesidad de cualquier reforma, con la seguridad del experimento que se propone, los que suscriben

SOLICITAN de V. E.

1º Que la concesión hasta fin de Agosto del Teatro Español pueda ser interrumpida en efecto, cuando fuere menester, en el local de la plaza de Santa Ana, sin perjuicio de que los concesionarios del Teatro Español pudieran continuar asimismo con tal nombre y las prerrogativas que a la concesión incumben en otro local apropiado, el Teatro de María Guerrero por ejemplo, el cual por pertenecer al Estado sería fácil de obtener, o, mejor aun dada la época canicular, en cualquier terreno municipal, el Retiro por ejemplo, donde se alzó antaño con gran éxito un tablado para la representación de la “Elektra” de Hofmannsthal por Margarita Xirgu, o en la Plaza de la Armería, donde tuvieron lugar en un teatro construido ad hoc las representaciones populares en celebración de la República.

Ramón del Valle-Inclán

Cipriano de Rivas Cherif.

S. Bartolozzi

R. Canales

4-5-32
404

5 Mayo 1.932
Dése cuenta en Comisión de Co-
locación

Ribas



Adolecieron esas representaciones de falta de criterio artístico, salvaguardado ahora por la intención que guía a los propulsores del ensayo experimental propuesto, uno de cuyos ejemplos fundamentales sería desde luego la representación de "El 14 de Julio" de Romain Rolland, quien al conceder autorización para dar su obra en España lo ha hecho en términos altamente halagüeños para nuestra República, prometiendo su asistencia personal al estreno.

De lamentar sería que en el momento que las ediciones oficiales de la República de los Soviets publican las obras de don Ramón del Valle-Inclán, cuyas comedias, rara y malamente representadas en España, se anuncian en los teatros de Rusia, y cuando la figura no ya francesa sino mundial del gran pacifista y admirable escritor Romain Rolland preside el intento renovador de unos cuantos esforzados en pro de un arte republicano, si, por esencialmente popular, sin menoscabo de la dignidad estética, antes bien, ostentándola genuinamente, fracasara el intento por una dificultad administrativa de fácil solución.

2º Que de la fianza actualmente depositada por el concesionario, de siete mil quinientas pesetas, para responder de la temporada en curso y hasta ahora cumplida en todas sus partes con creces, le sea retenida la cantidad de tres mil, al serle devuelta aquella, para responder de la nueva mancomunidad concesionaria de que forma parte. Con lo que se evitará un nuevo desembolso previo a quienes no persiguen fin alguno de lucro y sí solo el de demostrar la posibilidad de una cooperativa artística sin mediación alguna de empresario exclusivamente mercantil.

Es favor que esperan de la reconocida y benévola justicia de V. E.

Viva V. E. muchos años

Ramón del Valle-Inclán

Cipriano de Rivas Cherif.

R. Canales S. Bartolozzi

[SELLO]

AYUNTAMIENTO DE MADRID - NEGOCIADO DE PERSONAL

[a mano] 4-5-32

[a mano] 10 [¿?] 4 [¿h?] MAYO [¿?] 5.

[Orden] 5 Mayo 1.932

Dese cuenta en Comisión de Gobernación

[Fdo.] Rivas



Bibliografía

Anónimo (1912): "El Teatro Español", *El País*, Madrid (27.Agosto).

— (1913): "Don Ramón del Valle Inclán, al salir de dar la conferencia sobre su obra *El embrujado* y los asuntos del teatro Español, a que se refiere nuestra información", *La Tribuna*, Madrid (26.Febrero), p. 6.

— (1913a): "Lectura de Valle-Inclán", *El Imparcial*, Madrid (24.Febrero), p. 2.

— (1913b): "La cuestión de *El embrujado*. En el Ateneo: lectura y comentarios de Valle-Inclán", *El Globo*, Madrid (27.Febrero).

— (1913c): "La cuestión de *El embrujado*. En el Ateneo: lectura y comentarios de Valle-Inclán", *El Imparcial*, Madrid (27.Febrero), p. 4.

— (1913d): "El Sr. Valle Inclán, el Español y el Ateneo", *El Siglo Futuro*, Madrid (27.Febrero).

— (1913e): "Lo de Valle Inclán", *El Debate*, Madrid (28.Febrero).

— (1913f): "Lo del Teatro Español", *El País*, Madrid (28.Febrero).

— (1913g): "Lo del Español", *La Tribuna*, Madrid (28.Febrero), p. 5.

— (1913h): "Con letra del siete. El pleito literario del día", *La Voz de Galicia*, La Coruña (28.Febrero).

— (1913i): "El teatro. Borrás en Price", *La Tribuna*, Madrid (3.Setiembre), p. 9.

— (1913j): "Impresiones. Por los teatros. Borrás en Price", *ABC*, Madrid (10.Setiembre), p. 7.

— (1930): "Don Ramón del Valle-Inclán en el teatro", *ABC*, Madrid (13.Noviembre), p. 10.

— (1932a): "La vida municipal. Este verano actuará una compañía en el teatro Español", *La Época*, Madrid (15.Abril).

— (1932b): "Sección de rumores", *Heraldo de Madrid* (4.Mayo), p. 6.

— (1932c): "Gacetillas y carteleras. La actualidad teatral. Chismes y cuentos", *El Imparcial*, Madrid (6.Mayo).

— (1932d): "La Rusia soviética y las obras de Valle-Inclán", *El Sol*, Madrid (10.Mayo), p. 1.

— (1933): "Los partidos republicanos. Magda Donato y las mujeres federales", *La Libertad*, Madrid (11.Marzo), p. 11.

Abril, Manuel (1915): "La escenografía moderna. I", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid (15.Julio), pp. 522-523.

Alberti, Rafael (1945): *Imagen primera de…* AA. VV., Buenos Aires, Losa-

da.

Alfarache, Guzmán de (1913): “Concejales empresarios. El negocio del Español. La fianza de Madrazo. Nunca es tarde si la dicha es buena. ¿Qué hacemos con Talía?”, *La Tribuna*, Madrid (27.Agosto), p. 5.

Bentley, Eric (1964): *La vida del drama*, Buenos Aires, Paidós, 1971.

Bourdieu, Pierre (1992): *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, trad. de Thomas Kauf, Barcelona, Biblioteca Anagrama, 2010.

Can, Fray (1931): “Actualidad teatral. *La reina castiza*. Por fin va a estrenar Valle-Inclán”, *La Libertad*, Madrid (3.Junio), p. 3.

Candamo, Bernardo G. de (1913): “El pleito del Español”, *El Mundo*, Madrid (27.Agosto).

Caramanchel [Ricardo J. Catarineu] (1913): “Cosas de teatros. La crisis del Español”, *La Correspondencia de España*, Madrid (23.Febrero), p. 6.

Diputado cunero Un : “Valle Inclán en el Ateneo. Esa Empresa del Español… Ese don Benito Pérez…”, *sin datos* (a. 3.Marzo); recorte de prensa adjunto al Expediente 18-134-42, Archivo de Villa, Madrid.

Doménech, Ricardo (1990): ed. a Ramón del Valle-Inclán, *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte: Ligazón. La rosa de papel. El embrujado. La cabeza del Bautista. Sacrilegio*, Madrid, Espasa Calpe, “Colección Austral”.

Dougherty, Dru (1983): *Un Valle Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid, Fundamentos.

— (2008): “Valle-Inclán y la tragedia moderna”, *Anuario Valle-Inclán VIII. Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 33, n.º 3, pp. 57-88.

Eco, El (1913a): “Hablemos de *El embrujado*. En casa del maestro”, *La Nación*, Madrid (24.Febrero); en Dougherty (1983:41-42).

— (1913b): “Hablemos de *El embrujado*. En casa del maestro”, *La Nación*, Madrid (26.Febrero); en Dougherty (1983:43-44).

Eco, Umberto (1962): *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1984.

Escola, Francisco (1912): “Galdós en el Sardinero”, *El País*, Madrid (25.Agosto).

Fischer-Lichte, Erika (1983): *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco/Libros, 1999.

Fuentes, Francisco (1912) “Matilde Moreno, Fuentes, Valle y don Benito. El embrujado y la cartomancia del Español. ¡Todos escriben…! pero la obra no se hace. Galdós y sus atribuciones. Aquí traigo los papeles. En esta disputa, llegarán los concejales…” [carta a Valle-Inclán, c 6.Diciembre], *La Tribuna*, Madrid (25.Febrero.1913), p. 4.

Gago Rodó, Antonio (1997): "1903, Manuel Bueno y Valle-Inclán adaptan *Fuente Ovejuna*", en Luis Iglesias Feijoo et al., eds. de *Valle-Inclán y el Fin de Siglo: Congreso Internacional*, Santiago de Compostela, 23-28 de octubre de 1995, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 447-474.

— (1999): "Valle-Inclán ante la escena. La lectura de *Voces de gesta* en Pamplona (1912)", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 24, 3, pp. 533-555.

Garcilaso [Raimundo García García] (1912): "Notas teatrales", *Diario de Navarra*, Pamplona (14.Julio).

González-Blanco, Andrés (1913): "El teatro moderno. Tallaví interviuvado por González-Blanco", *La Opinión*, Santa Cruz de Tenerife (15.Diciembre).

Hormigón, Juan Antonio (1987): *Valle-Inclán*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1989.

— (2006): *Valle-Inclán: biografía cronológica y epistolario*, vol. III, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, Teoría y práctica del Teatro, 26.

Juan Bolufer, Amparo de (2011): "Entrevistas y declaraciones de Ramón del Valle-Inclán (1911-1933)", *Anuario Valle-Inclán XI. Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 36, n.° 3, pp. 125-214.

Lavaud, Jean-Marie (1992): *El teatro en prosa de Valle-Inclán (1899-1914)*, Barcelona, PPU, "Universitas-24".

Lázaro, Ángel (1930): "Palabras del Maestro: Nos habla de estética teatral, Don Ramón del Valle-Inclán", *Crónica*, Madrid (13.Julio).

Lima, Robert (1988): *Valle-Inclán: The Theatre of His Life*, Columbia, University of Missouri.

Lluch Garín, F. (1932): "Estudio de Arte Dramático", *Sparta*, Madrid (19.Noviembre).

López Núñez, Juan (1915): "Valle-Inclán" [entrevista], *Por Esos Mundos*, Madrid (1.Enero), pp. 49-56.

Madrid, Francisco (1943): *La vida altiva de Valle-Inclán*, Buenos Aires, Poseidón.

Marquerie, Alfredo (1932): "A la cabecera de don Ramón" [entrevista], *Informaciones*, Madrid (24.Junio); en Dougherty (1983:240-243).

Martínez Cuenca, Salvador (1929): "En pro del arte dramático. Lo que debe ser el Teatro Español. Opinión de don Ramón del Valle-Inclán" [entrevista], *El Imparcial*, Madrid (8.Diciembre), p. 8.

Menéndez Onrubia, Carmen y Julián Ávila Arellano (1988): "«Teatro Espa-

ñol. Siete meses de lucha por el arte. Homenaje a los clásicos». En torno a un texto desconocido de Benito Pérez Galdós", *Revista de Literatura* (Enero-Junio), pp. 171-204.

Míguez Vilas, Catalina (2001): "*El Correo Español*: apostilla a la polémica sobre *El embrujado*", en *Anuario Valle-Inclán I. Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 26, n.º 3, pp. 197-203.

Mijailova, Alla (1998) ed.: *Moscou Art Theatre: One Hundred Years*, Moscú, Moscou Art Theatre.

Montalbán, Andrés de (1905): "Entre cómicos: Tristes historias", *El Globo*, Madrid (10.Diciembre).

Moreno, Matilde (1912) "Matilde Moreno, Fuentes, Valle y don Benito. El embrujado y la cartomancia del Español. ¡Todos escriben...! pero la obra no se hace. Galdós y sus atribuciones. Aquí traigo los papeles. En esta disputa, llegarán los concejales..." [telegrama a Valle-Inclán, 31.Diciembre], *La Tribuna*, Madrid (25.Febrero.1913), p. 4.

Mori, Arturo (1913): "Un curioso en la Corte. El Teatro Español y D. Benito Pérez Galdós", *El País*, Madrid (10.Julio).

Olmedilla, Juan G. [González] [J.G.O.] (1931a): "Irene López Heredia y Mariano Asquerino estrenan esta noche en el Muñoz Seca la *Farsa y licencia de la reina castiza*", *Heraldo de Madrid* (3.Junio), p. 5.

— (1931b): "*El embrujado*, de Valle-Inclán. Historia de una tragedia que llegó a ensayarse en el Teatro Español, cuando Galdós lo dirigía. De la Galicia supersticiosa a la Costa Azul de Suárez de Deza", *Crónica*, Madrid (8.Noviembre).

— (1933): "Al margen de la escena consuetudinaria. Se va a crear un Teatro-Escuela de Arte Experimental. Anverso y reverso del curso dramático 1933-34, en el teatro Español", *Heraldo de Madrid* (21.Noviembre), p. 13.

Pavis, Patrice (1980): *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1990.

Pérez de Ayala, Ramón (1913a): "Tabla rasa. Teatralerías", *La Tribuna*, Madrid (9.Setiembre), p. 4.

— (1913b): "Tabla rasa. Más sobre el teatro", *La Tribuna*, Madrid (26.Setiembre), p. 6.

— (1923): "Valle-Inclán, dramaturgo", *La Pluma*, Madrid (Enero), pp. 19-27.

Pérez Galdós, Benito (1912) "Matilde Moreno, Fuentes, Valle y don Benito. El embrujado y la cartomancia del Español. ¡Todos escriben...! pero la obra no se hace. Galdós y sus atribuciones. Aquí traigo los papeles. En

esta disputa, llegarán los concejales…" [carta a Valle-Inclán, 6.Diciembre], *La Tribuna*, Madrid (25.Febrero.1913), p. 4.

— (1913): "El drama de Valle-Inclán *El embrujado* y la empresa. Hablando con Fuentes. ¿Qué ha pasado? Un beneficio y un ofrecimiento. Don Benito y la empresa. El Español sin primer actor. Los autores noveles. Actores y actrices" [declaración], *La Nación*, Madrid (25.Febrero); "Valle-Inclán y el Español. La cuestión de *El embrujado*", *El Imparcial*, Madrid (26.Febrero), p. 2.

Phocas Sabbah, Jacqueline (1995): *Le théâtre sous la Seconde Republique espagnole: le travail de Cipriano de Rivas Cherif a Madrid (1930-1936)*, 4 vols., París, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III (Tesis Doctoral).

Ramoneda Salas, Arturo (1982): "Valle-Inclán: un estreno frustrado (I)", *Ínsula*, Madrid (Diciembre), pp. 1 y 12-13.

— (1983): "Valle-Inclán: un estreno frustrado (II)", *Ínsula*, Madrid (Enero), pp. 3-4.

R., G. (1931): "Teatralerías. Rivas Cherif nos habla de los planes con que regirá el teatro Español en la temporada 1931-1932. De Cervantes a los noveles pasando por Valle-Inclán", *Heraldo de Madrid* (17.Octubre), p. 5

Rivas Cherif, Cipriano de [C.R.C.] (1913): "Teatro. Valle-Inclán (Ramón del). *La Marquesa Rosalinda*. Farsa sentimental y grotesca. *El Embrujado*. Tragedia de Tierras de Salnés. Volúmenes III y IV de sus *Opera Omnia*", *Revista de Libros*, Madrid (Agosto), pp. 19-21.

— (1932): "Temas con variaciones. El Ayuntamiento de Madrid y el teatro Español", *El Sol*, Madrid (10.Mayo), p. 12.

Rogerio Sánchez, José (1914): *El teatro poético: Valle-Inclán, Marquina, estudio crítico*, conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid el día 1 de abril de 1914, Sucesores de Hernando, Madrid, s. a.

Rol : "Los del Alkázar…Breves charlas con Juan Bonafé", *Crónica*, Madrid (31.Agosto).

Rubio Jiménez, Jesús (1996): ed. crítica a Ramón del Valle-Inclán, *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, Madrid, Espasa Calpe.

Salado, José Luis (1927) [J. L. S.]: "Un pleito literario. Valle-Inclán, Eduardo Marquina y el «Teatro del Cántaro Roto». Una posible representación de *Luces de bohemia* y una votación en el Círculo de Bellas Artes", *Informaciones*, Madrid (22.Febrero), p. 3.

Sánchez, José Antonio (1994): *Dramaturgias de la Imagen*, 2ª ed. corregida y aumentada, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999.

Santos Zas, Margarita y César Oliva (2010): "*Romance de lobos*, un proyecto dramatúrgico inédito de Valle-Inclán", *Anuario Valle-Inclán X. Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 35, n.º 3, pp. 57-107.

Serrano Alonso, Javier (2011): "Retazos de la vida de Valle-Inclán. Cartas olvidadas en la prensa (1906-1932)", *Anuario Valle-Inclán XI. Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 36, n.º 3, pp. 243-272.

Valle-Inclán, Joaquín y Javier del (1994): ed. a Ramón María del Valle-Inclán, *Entrevistas, conferencias y cartas*, Valencia, Pre-Textos.

Valle-Inclán, Ramón del (1912a): "Lo del Teatro Español" [carta a Matilde Moreno, 4.Julio], *El Liberal*, Madrid (28.Febrero.1913).

— (c 1912b): "El penitente", en Hormigón (1987:420-421).

— (1912c): "[Carta a Pérez Galdós, 22.Noviembre]", en Hormigón (2006: 158).

— (1912d): "Matilde Moreno, Fuentes, Valle y don Benito. El embrujado y la cartomancia del Español. ¡Todos escriben…! pero la obra no se hace. Galdós y sus atribuciones. Aquí traigo los papeles. En esta disputa, llegarán los concejales…" [cartas a Fuentes y Pérez Galdós, c primeros o mitad de diciembre], *La Tribuna*, Madrid (25.Febrero.1913), p. 4.

— (1912e): "Lo del Teatro Español" [telegrama a Matilde Moreno, 30.Diciembre], *El Liberal*, Madrid (28.Febrero.1913).

— (1913a): "[Carta a Pérez Galdós, 3.Febrero]", en Hormigón (2006:160).

— (1913b): "Damas y galanes. El embrujado, Fuentes y otros sucesos teatrales" [comentario, mediados de febrero], *La Tribuna*, Madrid (24.Febrero), p. 9.

— (1913c): "[Instancia al Ayuntamiento de Madrid, 22.Febrero]" (Expediente 18-134-42, Archivo de Villa, Madrid); "La cuestión de *El embrujado*. Valle-Inclán y el Español", *El Mundo*, Madrid (27.Febrero).

— (1913d): "Valle Inclán en el Ateneo. Lectura de *El Embrujado*" [declaración], *El País*, Madrid (26.Febrero).

— (1913e): "La empresa, el actor, el director y el dramaturgo. Lo del Español: una carta de Valle Inclán", *La Tribuna*, Madrid (26.Febrero), p. 2; "La cuestión del Español. Una carta de Valle Inclán. Para *Caramanchel*", *La Correspondencia de España*, Madrid (27.Febrero), p. 4, recogida por Serrano Alonso (2011:252-253).

— (1913f): "El pleito de *El embrujado*. Otra carta de Valle-Inclán", *La Nación*, Madrid (27.Febrero); en Valle-Inclán (1994:113).

— (1913g): "El Español y *El embrujado*. La última palabra de Valle Inclán" [carta], *La Tribuna*, Madrid (1.Marzo), pp. 1-2; "La cuestión de *El embrujado*", *El Imparcial*, Madrid (1.Marzo), p. 3.

— (1913h): "[Carta a Pedro Barinaga]" (12.Noviembre), en José María de Quinto: "Obras de una noche y gracias", *Primer Acto* (Noviembre.1961), pp. 18-19.

— (1930): "Valle-Inclán en el teatro" [carta, 13.Noviembre], *ABC*, Madrid (14.Noviembre), pp. 38-39.

— (1932): "Vida literaria. Don Ramón del Valle-Inclán ha sido invitado a visitar Rusia por la Unión de Escritores Proletarios. Henri Barbusse invita también a nuestro gran escritor al próximo Congreso mundial contra la guerra" [entrevista], *La Libertad*, Madrid (7.Julio), pp. 3-4; en Juan Bolufer (2011:187-189).

Villaseñor, Juan (1911): "Teatros [...] Decena teatral. Crónica", *Eco Artístico*, Madrid (15.Abril).

— (1913): "*El embrujado*", *Eco* Artístico, Madrid (5.Marzo).



Valle-Inclán por J. F. de Laiglesia.

Cuadrante. Revista de Estudios Valleinclanianos e Históricos, nº 25, decembro 2012.
José María Paz Gago, *Capacidad del español para la literatura: teatro o novela. Una conferencia de Valle-Inclán en el Casino de Madrid.* Pp 115-125.



Capacidad del español para la literatura: teatro o novela

Una conferencia de Valle-Inclán en el Casino de Madrid

José María Paz Gago
Universidade da Coruña

En marzo de este año de 2012 fui invitado por mi buen amigo Alfredo Gómez Gil, profesor en Hartford College y coordinador de las Tertulias Poéticas del Casino de Madrid, a pronunciar una conferencia en esa augusta casa, para conmemorar precisamente la que don Ramón María del Valle-Inclán había pronunciado en tan emblemática institución, hace ahora ochenta años.

En efecto, el día 3 de marzo de 1932, don Ramón deleitó a un selecto público madrileño con una de aquellas prestaciones oratorias, tan originales y sorprendentes como amenas e interesantes, que tanta fama le dieron en vida. Los cronistas de *Abc* o *La época* describían con idénticas fórmulas encomiásticas las circunstancias de esta conferencia impartida en el hoy llamado Salón del Príncipe:

Ante una numerosa y selecta concurrencia, disertó a noche en el Salón de Actos del Casino de Madrid el ilustre escritor D. Ramón del Valle-Inclán...

Valle era entonces un escritor celebérrimo, muy respetado y admirado a pesar o a causa de sus extravagancias y genialidades, considerado sin discusión entonces como el mejor estilista y el mayor escritor español en vida. Su relevancia sobrepasaba lo meramente literario y teatral, trascendiendo al plano social y cultural en general como lo prueba que en junio de ese mismo año de 1932, un admirable retrato fotográfico suyo fuese portada de la revista *Crónica*. Como he demostrado ampliamente (Paz Gago 2012), los estrenos de sus obras eran verdaderos acontecimientos que la prensa recogía en primera página, con amplias y elogiosas críticas, fotografías o caricaturas del autor, entrevistas, fragmentos de sus obras...

Por su evolución ideológica, en los años treinta el emblemático Casino de Madrid no era el lugar natural para don Ramón, que había dedicado cinco años antes a ese prestigiado club social de caballeros un inolvidable pasaje descriptivo, al final del Libro Primero, *Aires nacionales*, de *La Corte de los Milagros*:

Los generales de la Unión Liberal conspiraban fumando vegueros en las tertulias del Casino de Madrid. Aquellos Martes con reuma sifilítico, con juanetes, con bigotes y perillona de química buhonera, compadreaban con las prebendas en ciernes, y comprometían pactos para coronar al Duque de Montpensier. En la espera acudían al tapete verde para probar fortuna, y firmaban pagarés a cuenta de la cucaña revolucionaria[1].

Aunque su tribuna de preferencia y la más frecuentada por él era sin duda el Ateneo de Madrid, lo cierto es que, por unas razones o por otras, el autor de *Divinas palabras* fue invitado a sentar cátedra en la que entonces era una de las tribunas más ilustradas de la capital, que en aquellos años republicanos vivía los mejores momentos de lo que dio en llamarse Edad de Plata de nuestras letras.

Una versión parcial de esta conferencia era ya conocida pues había sido incluida en el libro de textos periodísticos, oratorios y epistolares rescatados por los nietos del escritor gallego, donde se recoge únicamente la reseña que le dedicó el diario *El Sol*, crónica que también fue publicada posteriormente por Juan Antonio Hormigón en su monumental *Cronobiografía*[2]. A partir de ésta y de otras amplias reseñas aparecidas en otros diarios de la capital como *El Heraldo de Madrid, Abc* o *La época*, junto con las fichas manuscritas redactadas por el propio conferenciante para la ocasión, he

[1] *El ruedo ibérico*, I, 1927. En *Obras Completas*, 2001, p. 1162.

[2] Juan Antonio Hormigón, *Biografía cronológica y epistolario*, vol. II, Madrid, Publicaciones de la ADE, 2006, pp. 590-591. Valle-Inclán X. y J. eds., *Entrevistas, conferencias y cartas. Ramón María del Valle-Inclán*, Valencia, Pre-Textos, 1994, pp. 491-493. Esta misma reseña es la fuente de la muy documentada Tesis Doctoral de María Fernanda Sánchez-Colomer, *Valle-Inclán Orador*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2002.

tratado de hacer una reconstrucción bastante aproximada del texto oral de esta histórica conferencia valleinclaniana[3].

Como pide el ritual, el arousano iniciaba su discurso reflexionando sobre la propia praxis de la conferencia, explicando los modos diversos y maneras diferentes que existen de hablar ante el público: *De todas ellas, yo he preferido la improvisación, que siempre estimula el arte del estilo de la palabra.* Frente a la lectura mecánica de un texto o a la exposición de un discurso enteramente memorizado, Valle opta por un modo intermedio que implica una dosis de preparación –uso de un esquema – y una buena dosis de improvisación la cual, curiosamente, en su opinión, sería garantía y estimulante del estilo:

> *El arte del estilo consiste en suplir la palabra hablada con sus tonos, sus gestos, sus pausas. El equivalente del estilo literario es, en la conferencia, la improvisación.*

Fiel a esa concepción oratoria recurrente en sus conferencias, el orador arousano no sigue al pie de la letra las notas manuscritas que había preparado y que felizmente se conservan, sino que se aleja de esa especie de guiones esquemáticos escritos pergeñados sobre cinco tarjetones cuidadosamente escritos por ambas caras, con trazo amplio y seguro[4].

Así, en el primer esquema deja de lado una serie de puntos que conciernen al estilo, la rima y diferentes géneros memorialísticos:

[3] Dan extensa cuenta de esta conferencia además de *El Sol* (4 de marzo de 1032), *Abc, El Heraldo de Madrid* y *La Época*, en ese mismo primer viernes de marzo, al día siguiente del acto.

[4] Vieron la luz en *Cuadernos Hispanoamericanos*, en 1966, y fueron reproducidos por Hormigón (*ob. cit.*)

Valle-Inclán en la portada de *Gutiérrez, Semanario español de humorismo*, año 3, nº 108, 29 de junio 1929.

La falta de estilo – Lo poco trabajado del idioma – La rima rica – La rima rica en lo cómico – El estilo en la novela francesa – Memorias – Diarios –Conferencias – Historias – Vidas de santos.... O de héroes – El pastiche clásico -.

Seguidamente, entraba el autor de las *Sonatas* en el tema nuclear de su disertación, exponiendo con claridad su tesis central: *la capacidad del español se inclina por el teatro frente a la novela* que él identifica aquí con *el libro* porque Valle tenía muy claro que el teatro es espectáculo para ser representado más que libro para ser leído. En su muy autorizada opinión, *el español prefiere el teatro por su amor al arte plástico*. Mientras que la novela requiere el estilo, el teatro requiere lo plástico: *La capacidad del español es para el teatro, porque se manifiesta mejor en las artes plásticas que en la literatura, y el teatro es arte plástica*.

Don Ramón no está hablando de literatura dramática sino del espectáculo teatral que para él está basado en la visualidad y en la plasticidad, como expone en cartas, entrevistas y artículos de aquellos años en los que demuestra una concepción adelantadísima del espectáculo teatral, tal como lo plasma en su propia obra dramática y en las célebres acotaciones de las que la dota.

En estos pasajes ha obviado de nuevo los puntos esbozados en el guión manuscrito:

El teatro no requiere el esfuerzo del estilo. El estilo es para suplir lo plástico – La Naturaleza. El Tono, el gesto, el ademán – Tonos. Imprecación.- sentencia.

A continuación, hace el ilustre dramaturgo una curiosísima distinción descriptiva, de carácter fuertemente literaria: Estaría por un lado

la España de la transfiguración, en la que hay el fino español a quien se ve con velillas rizadas en la mano, y que va de Salzillo a Murillo; luego, la procesión seria de hombres, que empieza en Despeñaperros y acaba en Moncayo, que va del alcalaíno Cervantes al aragonés Goya; finalmente, los hombres del Atlántico y del Mediterráneo, que caminan con luz misteriosa, de embrujamiento.

Oposición entre la España interior y la España marítima que adquiere tintes entre épicos y cómicos: "*Castilla tiene una fuerza única, terrible, para recriar, para reseñar a las personalidades literarias; es una fuerza semejante al amor de las feas*". Según Valle-Inclán, los grandes personajes que llegan a vivir a Castilla reciben ese impacto que los cambia, son absorbidos por la manera castellana de ser y de vivir:

Ejemplares de esa recría nos los dan Carlos V, El Greco y D. Miguel de Unamuno, que representa como nadie la lengua castellana, más que en la gramática, en el alma.

Tal como se desprende del guión manuscrito, el conferenciante se incluye a sí mismo en esa nómina de gentes que llegan a vivir a Castilla y adoptan la "manera castellana", como Carlos V o El Greco.

Lo propio de Castilla sería un realismo exaltado, lo que él llama realismo por exaltación. En sus palabras *Castilla, pues, se acusa por el realismo; pero no el bajo realismo, la copia, sino una exaltación auténtica de las formas y los modos espirituales. Es tan profundo ese realismo, que el primer poema épico del mundo en que se prescinde de lo sobrenatural es La Farsalia* [La Garzania, según el anónimo gacetillero de *Abc*] de Lucano, un español.

Valle-Inclán en la portada de *Revista Literaria Novelas y Cuentos*, nº 157, 1 de enero 1932.

En efecto, en su *Farsalia*, poema épico sobre la Guerra Civil que enfrentó a César y Pompeyo, Lucano hace un alarde de realismo, prescindiendo de la intervención de los dioses en los acontecimientos bélicos, aunque don Ramón comete un pequeño error puesto que el sobrino

de Séneca era cordobés, no castellano. Valle-Inclán continúa fundamentando este peculiar realismo intrínseco y específico castellano, diferente a todos los demás realismos literarios, que se manifiesta en obras como *El Poema del Cid* o el *Don Juan* tirsiano:

> Y *luego, cuando la lengua castellana empieza históricamente a consolidarse, produce el poema del Cid, también sin intervención de lo sobrenatural. En todos sus hermanos franceses lo sobrenatural interviene. El Olifante de Rolando se oye a cien leguas, y parte el héroe un monte de un espadazo. Si al Cid le ocurre algo sobrenatural, la aparición del arcángel, es en sueños. No es, pues, un accidente el sentido español de la verdad, ni incapacidad de la fantasía para la invención. Muchas veces se es veraz por incapacidad para inventar, pero el realismo castellano, exaltado de la tríada de mundo, demonio y carne, se sale del sentido corriente realista extranjero.*

Extraña explicación de raigambre teológica, fruto de ese realismo castellano, ahora extensible a toda la literatura peninsular, sería

> la exaltación de los términos Mundo, Demonio y Carne. Esa tríada de conceptos es consecuencia del realismo español y domina todo el arte español de todos los tiempos, sobre todo en literatura.

En el desarrollo de estos temas, el orador sigue al pie de la letra los puntos establecidos en el guión manuscrito:

> – Realismo exaltado – [Mundo, Demonio, Carne] - La Farsalia – El Poema del Cid – Tragedias de Séneca.
>
> Realismo exaltado – Mundo – Demonio – Carne – Don Juan – Convidado de piedra.

> *Cuando surge la superstición del Milenarismo [Mileriano], mientras éste dice que el mundo se va a acabar, surge Don Juan, el pendenciero y el burlador, el simbólico, que sostiene lo contrario, por lo que se demuestra que no era tan malvado como se afirma.*

De aquel terror del año mil se origina la leyenda de don Juan. Frente al pecado supersticioso del milenario, que creía en el fin del mundo, surgió el pecado de don Juan, que al entregarse a los goces de la vida significa la creencia de que el mundo no podía acabarse.

Valle-Inclán delante de la Librería Rivas de Málaga, 1926.

Sale a pecar el burlador que convida a cenar a los muertos, cosa muy seria. Satán, que no es un princi-





Valle-Inclán por Xulio García Rivas, 2009.

pio increado, sino creado, y que es necesario, para que el pecado no se acabe, y con él el mundo, acude a la sugestión del burlador. Luego don Juan rompe la frontera a pelear, un pacto con el mundo. Y acaba en Sevilla burlando doncellas, preso de la carne.

Curiosamente, entre esas obras literarias que expresan el realismo literario no se detiene el orador en la novela picaresca, La Celestina o El Quijote, que sí figuraban en el esquema inicial:

> La Celestina – La Novela Picaresca – El Pícaro – (pícaro criado) – El Quijote, novela picaresca –
>
> El pícaro en el Teatro actual – Temas invertidos – El Romancero y los "Episodios Nacionales".

Tras nuevas disquisiciones sobre el estilo, que estaría ausente en los escritores españoles, vuelve el dramaturgo arousano al tema de su conferencia: la capacidad del español es esencialmente para el teatro y no para la novela. Tras argumentar en este sentido, diciendo que en la literatura española no hay grandes novelas históricas, sintetiza la tesis de esta conferencia en el Casino: el español es más apto para la dramaturgia que para la novela, por su capacidad plástica y visual:

> La lengua española no está todavía suficientemente desenvuelta. El estilo es la facultad de decir cosas que nunca se han dicho. Todos los escritores españoles mueren sin decir lo suyo, porque no se atreven y por eso digo que en el español no hay estilo.
>
> Si Cervantes no hubiera escrito el Quijote por cualquier circunstancia, o porque la muerte lo hubiera sorprendido antes de hacerlo, no tendríamos una gran novela española. En cambio, ya pueden morirse cuantos dramaturgos quieran, porque el teatro existe, aunque desapareciesen docenas de grandes autores dramáticos, el teatro español seguiría teniendo su inmenso valor.
>
> Lo que en la novela era antes lo picaresco, hoy es tema de teatro.
>
> Pérez Galdós era un novelista por accidente, pues siempre resultó más dramático, su gran valor es como autor dramático.

En conclusión, *El español es más apto para la dramaturgia que para la novela*, por su capacidad plástica y visual. En este punto central de su intervención hace Valle unos apuntes especialmente inspirados sobre teoría teatral, expuestos esquemáticamente en los tarjetones manuscritos. En su guión, en efecto, se refiere el creador del esperpento a la dimensión plástica y visual del teatro en tanto que espectáculo, con dos expresiones especialmente acertadas: Sugestión

de la luz y sugestión de los escenarios.

> El Teatro – Literatura y plástica – Capacidad plástica del Español – El artista visual. Escenarios. Calderón y Churriguera [Sugestión de la Luz (tachado)].
>
> Sugestión de los escenarios – Los sepultureros de Hamlet – El Tenorio y el Guadalquivir.
>
> El Teatro supera el realismo – El caballero de Olmedo.
>
> El Convidado de Piedra – El Condenado por Desconfiado. El mágico prodigioso – El idioma en el Teatro – El grito – Técnica.
>
> Don Álvaro – Dinamismo – El Duque de Rivas veía el teatro clásico.

> En España la novela tiene un valor en cuanto a la ideología que envuelve; pero considerada la novela como lo que es en sí, no tiene el valor de otras literaturas. La novela ha marchado siempre paralela a la historia. Del tipo moderno de grandes comunidades – como Guerra y paz de Tolstoi- sólo existe un buen ejemplo en castellano: la gran novela española es El Facundo, de Sarmiento, pobre de lengua, pero rico de arquitectura, es la novela de la creación argentina.
>
> El buen novelista ha de sentirse un poco estadista: un poco capaz de educar a su pueblo, y acaso la novela en estos momentos actuales fuese con su lectura la más educadora.

Con su modo oratorio característico, lleno de ocurrencias, original erudición y provocación constante el público se mostró agradecido a la prestación retórica del autor de *Luces de bohemia*. Así, según el periodista del *Abc* y del *Heraldo de Madrid*, Valle *describe en párrafos de elocuencia y gracejo los aspectos diversos de la novela y del creador de este género de literatura, que subraya la concurrencia con frecuentes aplausos*...Para el cronista de *El Sol*, la conferencia fue una auténtica maravilla de gracia y amenidad.

Termina esta pieza oratoria don Ramón con un mensaje esperanzador y con una declaración de fe en el alma de nuestro país, en la forma de ser española, cuya virtud sería la ética. Aunque no hace una consideración de la ética en función estética, como preveía su guión y como era de esperar, se centra el brillante conferenciante en la fuerza ética, en el furor ético como característica y motor de la historia de España, detonante de las revoluciones, especialmente antimonárquicas, ocurridas en la Península.

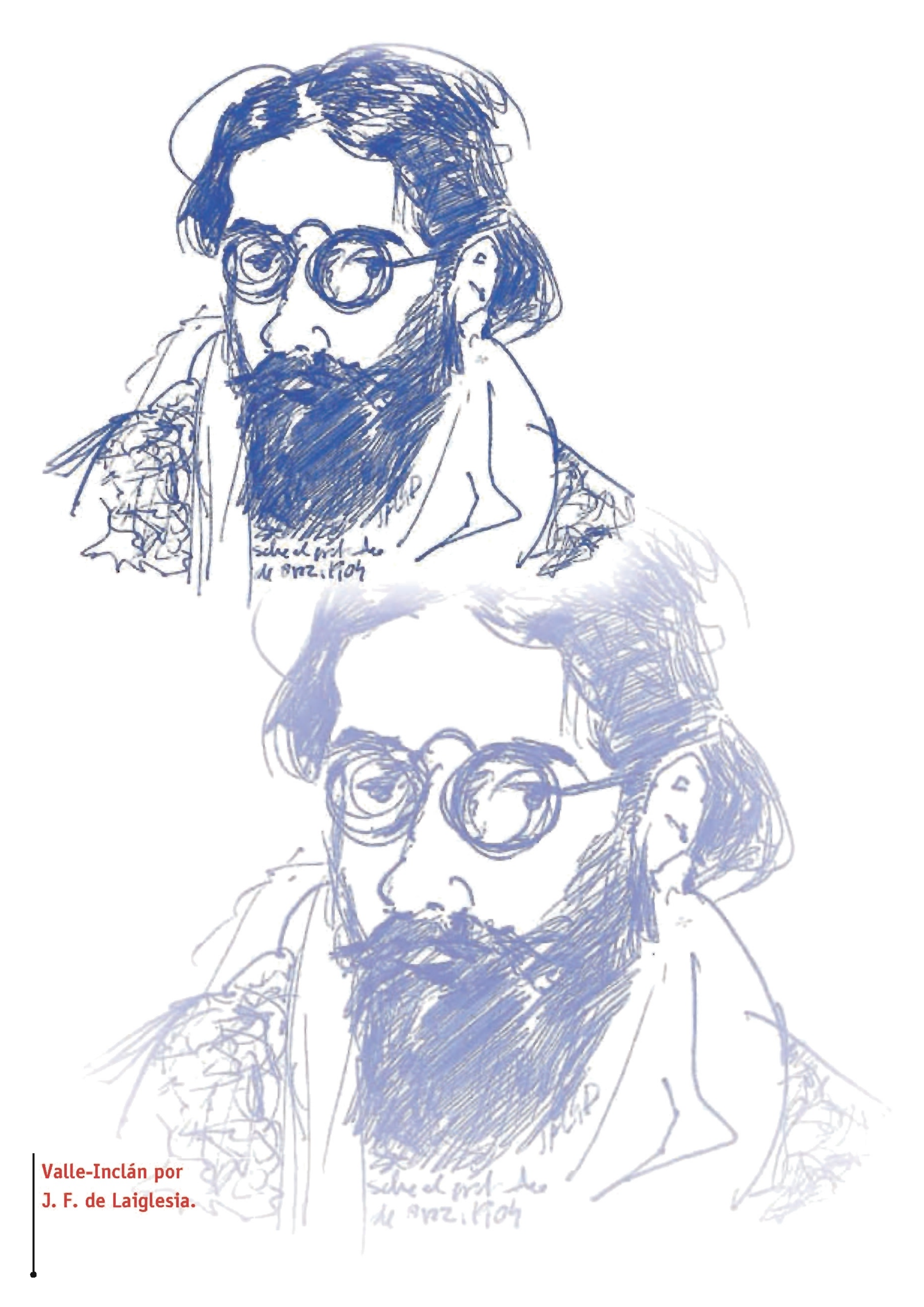
> Todos los movimientos transcendentales españoles son una consecuencia de la fina ética, que tiene gran arraigo en el alma de nuestro país y nunca se deben a la fina política. Esta es pues la virtud española: la ética.
>
> España es una fuerza ética. Séneca era un granuja, pero se entusiasmaba con el

bien. Quevedo no era una doncellica tampoco, y escribió terribles epístolas morales, "castigos y ejemplos". El furor ético es la característica de España.

Por ese furor ético se llevaron a cabo varias revoluciones, se acabaron varios regímenes y dinastías: Carlos IV, Isabel II, etc. etc. Isabel la Católica sucedió a su hermano, antes de que la corona fuese a una hija del adulterio. Por el furor ético abdicó Carlos IV, porque el español no quería saber que su reina andaba en frivolidades. El furor ético redactó el documento de destronamiento de Isabel II. La última revolución española ha sido una sanción ética.

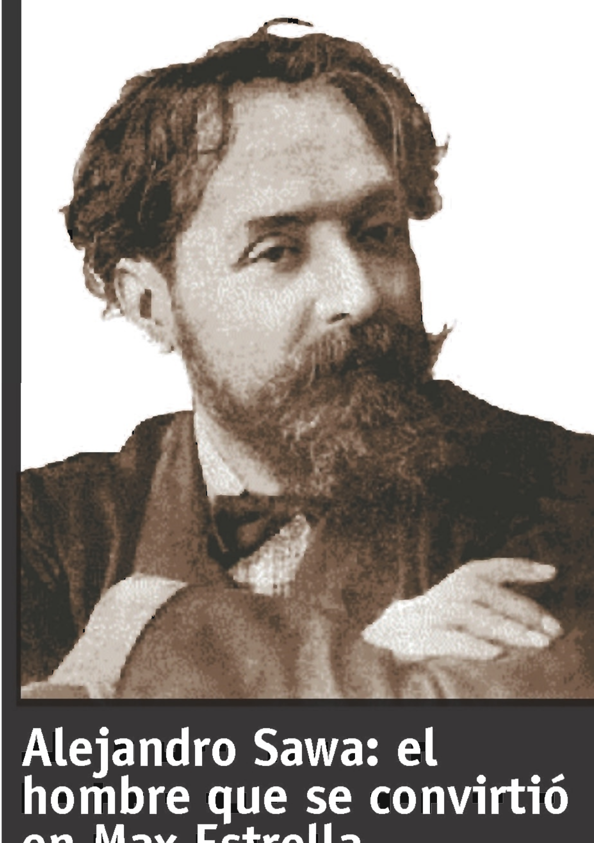
Según toda la prensa del momento y en especial de las cabeceras aquí citadas, la conferencia fue todo un éxito:

Una clamorosa ovación acogió las palabras finales del insigne escritor, que recibió muchas felicitaciones por su brillante y amena conferencia.



Valle-Inclán por
J. F. de Laiglesia.

Cuadrante. Revista de Estudios Valleinclanianos e Históricos, nº 25, decembro 2012.
Victoria Martínez, *Alejandro Sawa: el hombre que se convirtió en Max Estrella*. Pp 127-152.



Alejandro Sawa: el hombre que se convirtió en Max Estrella

Victoria Martínez

"Tuvo el final de un rey de tragedia: ciego, loco y furioso". Así relataba Ramón María del Valle-Inclán en una carta a Rubén Darío la muerte de Alejandro Sawa. Acababa de abandonar el velatorio del escritor y todavía estaba impresionado por la pobreza de la casa madrileña donde estaba expuesto el cadáver y las circunstancias del fallecimiento. "He llorado delante del muerto, por él, por mí y por todos los pobres poetas". Era el 3 de marzo de 1909. Al día siguiente se celebró el entierro en una sepultura temporal de tercera clase del Cementerio Civil de la Almudena[1]. Acudieron dos docenas de escritores, entre ellos Valle-Inclán, quien sin duda pensó que olvidaría pronto aquel día triste[2]. Pero no lo olvidó. Y en 1920[3] escribe *Luces*

[1] La mayor parte de los datos de la vida de Sawa que aparecen en este artículo se han tomado de la excelente biografía de Amelina Correa, profesora titular de la Universidad de Granada, *Alejandro Sawa, Luces de bohemia*, Sevilla Fundación José Manuel Lara, 2008, que mereció el Premio Antonio Domínguez Ortiz de Biografias 2008 y del imprescindible estudio de Allen Phillips, *Alejandro Sawa, Mito y realidad*, Madrid, Ediciones Turner, 1976.

[2] Diálogo entre Ruben Darío y el Marqués de Bradomín en Luces de Bohemia:

> Rubén.-¿Marqués, quiere usted que mañana volvamos para poner una cruz sobre la sepultura de nuestro amigo?
> El Marqués.- ¡Mañana! Mañana, habremos los dos olvidado ese cristiano propósito!

[3] *Luces de Bohemia* se publicó en la revista *España*, en entregas semanales, entre el 31 de julio y el 23 de octubre de 1920. El libro, con variantes muy importantes, salió en 1924.



Calle Conde Duque, Madrid.

de bohemia, *Esperpento*, obra localizada en "un Madrid absurdo, brillante y hambriento" y cuya acción se inicia en:

Hora crepuscular. Un guardillón con ventano angosto, lleno de sol, retratos, grabados, autógrafos repartidos por las paredes, sujetos con chinchetas de dibujante. Conversación lánguida de un hombre ciego y una mujer pelirrubia, triste y fatigada. El hombre ciego es un hiperbólico andaluz, poeta de odas y madrigales, MÁXIMO ESTRELLA. A la pelirrubia, por ser francesa, le dicen en la vecindad MADAMA COLLET.

El escenario se reconoce en dos fotografías que se conservan del pobrísimo piso que habitaba el andaluz Alejandro Sawa en la calle Conde Duque de Madrid, realizadas en 1908, que muestran en la pared retratos y autógrafos de los poetas franceses que fueron sus amigos y camaradas durante los años dorados en París. Su esposa, Jeanne-Victoria Poirier, era francesa; sin duda se mostraba triste y fatigada por el diario batallar con la miseria, y tan abnegada que era conocida en los mentideros literarios como Santa Juana. Y como Max Estrella, Alejandro Sawa había perdido la vista tres o cuatro años antes de su muerte. Probablemente, como el personaje de Valle Inclán, *por un regalo de Venus*. Añadamos que Alejandro y Jeanne tenían una hija, Helena, adolescente en las fechas en que murió su padre, que Valle convirtió en Claudinita.

Max Estrella no es solo Alejandro Sawa porque a fin de cuentas "son las palabras espejos mágicos donde se evocan todas las imágenes del mundo"[4], y en el personaje dramático hay también algo del Valle persona y todo del genio de Valle. Pero las coincidencias son tan grandes que está generalmente aceptado que es este escritor de segunda fila -más conocido como prototipo del bohemio de fines del siglo XIX que por sus obras- el modelo que inspiró a Valle-Inclán el protagonista de *Luces de Bohemia*. Un hombre difícil de clasificar y que hizo de sí mismo un autorretrato en el que la afirmación ***Yo soy el otro*** parece, más que una confesión, el reclamo reivindicativo de su personalidad, para siempre fagocitada por Max Estrella:

Yo soy el otro; quiero decir, alguien que no soy yo mismo. ¿Que esto es un galimatías?

[4] Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa* IX.

> Me explicaré. Yo soy por dentro un hombre radicalmente distinto a como quisiera ser, y, por fuera, en mi vida de relación, en mis manifestaciones externas, la caricatura, no siempre gallarda, de mí mismo[5].

Para empezar por el principio: Alejandro Sawa debía su exótico apellido a un abuelo griego, Emmanuíl Sabba Malcochi, que emigró desde Esmirna a Andalucía a fines del siglo XVIII o principios del XIX. Emmanuil -pronto convertido en Manuel- había nacido dentro de una familia de comerciantes y buscó nuevos mercados en España acompañado de un hermano mayor, Anastasio. Ambos crearían sendas dinastías andaluzas en las que además de comerciantes hay literatos, periodistas, militares, incluso un gobernador civil de Cádiz, aunque el apellido se presente con distintas grafías.

Alejandro Sawa nació el 15 de marzo de 1862 en Sevilla. Tenía dos hermanos mayores, Manuel -que acompañaría a su hermano en los años de bohemia madrileña- y Esperanza. Y dos más jóvenes, Miguel y Enrique. Miguel Sawa, también escritor y periodista, llegó a ser director de *La Voz de Galicia* y un gran amigo de Valle-Inclán, hasta el punto de que don Ramón lo eligió como testigo en el duelo contra Manuel Bueno que nunca se celebró, pero que fue convocado durante la pelea en el Café de la Montaña que acabó con el brazo del escritor.

A veces se cita a Alejandro Sawa como malagueño, pero lo cierto es que nació en el número 26 de la calle de San Pedro Martir, una zona acomodada de Sevilla. Doce años más tarde vino al mundo en el número 20 de la misma calle Manuel Machado, que con el tiempo llegaría a ser muy amigo de Alejando y autor de su famoso epitafio:

> Jamás hombre más nacido
> para el placer fue al dolor
> más derecho.
> Jamás ninguno ha caído con facha de vencedor
> tan deshecho.
> Y es que él se daba a perder
> como muchos a ganar.
> Y su vida
> por la falta de querer
> y sobra de regalar
> fue perdida.

La amistad entre Alejandro Sawa y el más joven Manuel Machado surgiría lejos de la ciudad natal de ambos, porque el primero abandonó Sevilla con solo 8

[5] Alejandro Sawa, *Iluminaciones en la Sombra,* Madrid, Nórdica Libros, 2009, p. 231.

años, cuando en 1870 la familia Sawa se instaló en Málaga. El padre se dedicó allí con éxito al comercio de vinos y productos ultramarinos y pudo mantener un piso confortable en el número 22 de la Plaza de la Merced. En la misma plaza nació en 1881 Picasso, a quien también encontraremos fugazmente entre la bohemia madrileña a comienzos del siglo XX. En Málaga, Alejandro Sawa realizó estudios secundarios con unos resultados mediocres, aunque consiguió matricularse en la Universidad de Granada. Tan solo en dos asignaturas, Literatura Española y Derecho Romano, de las que nunca llegó a examinarse porque su interés se dirigía ya hacía la literatura. Con quince años justos, en 1877, funda con otros amigos una *Revista Semanal de Literatura, Artes y Ciencias*, titulada *Ecos de Juventud*. En ella publica un capítulo de una novela, *Los Hijos del Crimen*, que nunca se completará. Y tan solo cuatro números y un mes después de la aparición de *Ecos de Juventud* Alejandro Sawa y su hermano mayor, Manuel, abandonan la publicación para crear una nueva *Revista Decenal de Ciencias, Literatura y Artes, El Siglo XIX*. A esta le seguirá el año siguiente, 1878, *La Joven Málaga,* de vida tan fugaz como las anteriores. La biógrafa de Sawa, Adelina Correa Ramón, que ha rastreado las publicaciones malagueñas de la época, ha encontrado también reseñas de conferencias pronunciadas por Sawa, lo que demuestra que el jovencísimo Alejandro se iba incorporando a la vida cultural de su ciudad. En esta época traba amistad, en la redacción de la revista *El Mediodía*, con Narciso Díaz de Escovar, con quien mantendría correspondencia durante su estancia en París. Don Narciso, un polígrafo importante en la historia de Málaga, aparece con su propio nombre en la Escena Séptima de *Luces de Bohemia* citado por don Filiberto, *el eterno redactor del perfil triste*.

Todavía en Málaga Alejandro Sawa publica también un folleto *El Pontificado y Pio IX (Apuntes históricos)*, una biografía muy elogiosa del Papa que había muerto recientemente. El estilo era grandilocuente y salpicado por numerosas faltas de ortografía, algo quizás -solo quizás- achacable a los cajistas y de lo que se quejaban con frecuencia los escritores de la época. Una anécdota divertida que relata la profesora Correa, y que pone de relieve la ingenuidad del joven Sawa, es la metedura de pata que cometió en su afán por conseguir reseñas de su obra. Envió ejemplares del folleto a periódicos de toda España, y entre ellos al *Diario de Santiago*, dirigido por el republicano anticlerical Alfredo Vicenti, que acusó recibo con una nota burlona.

Un escritor en Madrid

El joven Sawa era ingenuo, pero también ambicioso y todavía optimista. Solo así puede entenderse que con solo 17 años decida abandonar Málaga para trasladarse a Madrid, ciudad que todavía le parece una meca política y cultural. Nada

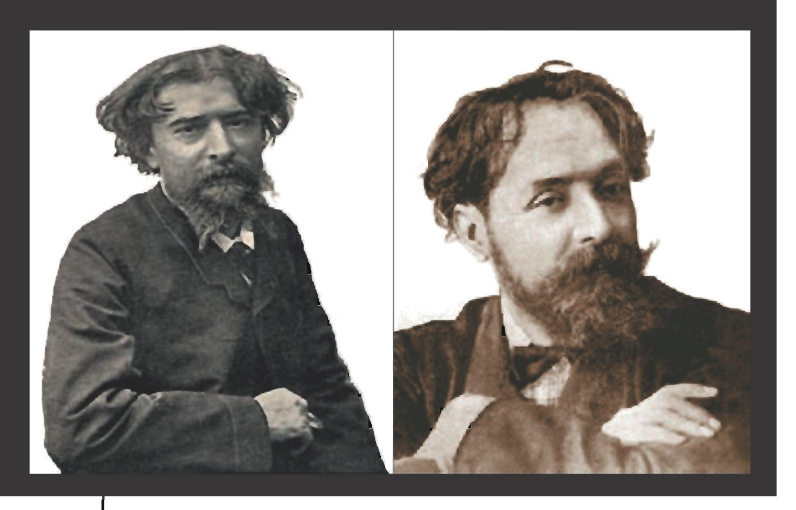
más llegar debió de presentarse a los escritores consagrados en busca de recomendaciones y lo consiguió. Gracias a sus cartas a Díaz de Escovar sabemos que Pedro Antonio de Alarcón y Ramón de Campoamor intercedieron para obtenerle un empleo en el Ministerio de la Gobernación, trabajo que simultanea con los de redactor en los periódicos *El Globo*, *La Política* y *El Resumen*. También inicia la redacción de una novela, *Emilia*, de la que nunca más volverá a saberse.

Sawa no tarda en integrarse en el círculo de la llamada "Gente Nueva", jóvenes que quieren renovar no solo la estética dominante, sino también el entramado social de España y que aventan sus ideas en los cafés del centro de la capital. El joven Alejandro utiliza también la tribuna que le ofrece el Círculo Nacional de la Juventud, de tendencia republicana, y entabla amistad con Joaquín Dicenta, quien le convertirá en un personaje de su novela *Encarnación* bajo el nombre, apenas modificado, de Alejandro Nava. En el libro de Luis París *Gente Nueva* se retrata así al Sawa de esta época:

Sawa a los 20 años. Foto Residencia de Estudiantes.

> Hace algunos años que en los círculos literarios y en las redacciones de los periódicos más importantes figuraba un joven de cabeza artística, melena romántica y barba árabe; de elocuente palabra, acción elegante, juicio rapidísimo, y tan genial en todo cuanto formaba su indumentaria que constituía un tipo verdaderamente original.

Y el periodista Luis Bonafoux hace esta descripción de su físico "Acabado tipo de meridional, bronceada la tez, tristones los ojos, negra y abundosa la cabellera, y con no se qué de trágico en su figura toda", una descripción que se corresponde fielmente con la fotografía de Sawa de 1881. Ya en ese momento Alejandro Sawa lleva el pelo "a lo Alphonse Daudet", un rasgo este que junto a la barba le asemejará mucho físicamente en época posterior al escritor francés. Es curioso que también de Valle-Inclán se dijera en un artículo injurioso de 1903 que cuando llegó a Madrid traía "larga y aceitosa melena, copiada de Dau-



El parecido: a la izquierda Alphonse Daudet, a la derecha Alejandro Sawa. Foto de Sawa: Archivo General de la Administración.

det"[6]. Pío Baroja, que no sentía ninguna simpatía por los bohemios en general y por Sawa en particular, le llamó "un seudo Daudet" en un poema titulado *Espectros de bohemios*. La antipatía era sin duda mutua porque Sawa, bajo un aparente elogio de Baroja lo calificó de paleto e invertebrado intelectual.[7] Y a pesar de esta indisimulada antipatía, Baroja no puede dejar de exclamar: "¡Pobre Alejandro! Era en el fondo un hombre cándido, un tipo del Mediterráneo elocuente y fastuoso, nacido para perorar en un país de sol".[8]

Cuando llegó a Madrid Sawa era un joven admirador de los escritores románticos, pero pronto se adhiere a las nuevas corrientes literarias y en 1885 publica su primera novela naturalista *La mujer de todo el mundo*, una historia truculenta de aristócratas corrompidos por su herencia genética, con crudas descripciones eróticas, y en la que se ha querido ver un antecedente feminista porque en contra de lo que era corriente en su tiempo admite el deseo sexual de la mujer. La razón de la difusión que alcanzó el libro fue, con mucha probabilidad, que reflejaba de manera muy reconocible un episodio escandaloso de la vida del general Serrano, duque de la Torre y amante de Isabel II.[9] Siguieron ese mismo año dos relatos cortos: *Consumatum est*, un alegato contra la pena de muerte, y *Bodas fúnebres*, publicados en el periódico *El Progreso*. *Bodas fúnebres* regresa al tema de la sexualidad femenina, pero es su siguiente novela *Crimen legal* la que enfoca de manera más realista un tema femenino: la disyuntiva entre salvar la vida de la madre o del hijo no nacido en un caso de parto imposible. Sawa toma partido, de forma apologética, por la vida de la mujer sometida a esta elección, hasta el punto de que su desagradable exposición del sacrificio del feto resulta contraproducente. Su estilo es ampuloso y reiterativo. Cualidades que no solo observaba al escribir sino también al hablar, lo que le valió el adjetivo "*hiperbólico andaluz*" que Valle adjudicó a Max Estrella y tanto se ha repetido sobre Sawa.

Todos los que han estudiado a Alejandro Sawa se muestran de acuerdo en que la novela *Declaración de un vencido*, aparecida en 1887, es una confesión autobiográfica de "un joven corroído por la pasión de la gloria" y del desengaño que

[6] Artículo de Francisco Navarro Ledesma, incluido por Alonso Zamora Vicente en *Valle Inclán, novelista por entregas*", Biblioteca Virtual Universal.

[7] Alejandro Sawa, *Iluminaciones…*, *op. cit.*

[8] Pío Baroja, *Desde la última vuelta del camino.- Final del siglo XIX y principios del XX*, Madrid, Caro Raggio Editor, 1982, p. 217.

[9] Amelina Correa, Ramón *Alejandro Sawa, Luces de bohemia*, Madrid, Fundación José Manuel Lara, 2008, p. 98.

la corte produce en el protagonista. No solo el aspecto de la ciudad -"aquella especie de cochera, angustiosa y mezquina era la Puerta del Sol"- sino las entrañas de su vida política y cultural:

> ¡Ah Madrid, Madrid, solapada ramera, cuántas ilusiones seduces, atraes sobre tu seno, de todos los extremos de la patria, para darles luego el placer de exprimirlas, de dejarlas exhaustas, y de tirarlas adonde no vuelvan a incorporarse nunca, rendidas para siempre! ¡Cisterna, antro, sima, que mientras más devoras, más sientes aumentar tu apetito!- Pues bien: ¡yo te he amado![10]

La angustia pecuniaria del protagonista parece premonitoria de la miseria que arrastrará durante toda su vida el bohemio Sawa, aunque en esta época mantiene su trabajo de periodista y en un solo año, 1888, publica tres novelas más: *La sima de Igúzquiza*, *Criadero de Curas* y *Noche*. El estilo sigue siendo crudo y pesimista, hasta el punto de que un crítico apuntó "El naturalismo brutal de Noche solo puede exhibirse en Francia". Quizás le estaban señalando el camino. Sea cierto o no que se marchó escapando de un delito de imprenta, como se ha dicho, lo cierto es que en 1889 Alejandro Sawa se instala en París, ciudad que le convertirá en aquello por lo que será recordado.

[10] Alejandro Sawa, *Declaración de un vencido*, Madrid, Clásicos Libertarias, 2005, p. 125.

Vivir fue dulce en París

La admiración de Sawa por los poetas franceses, en especial por Victor Hugo, venía de antiguo. Su amor por este escritor dio lugar a una anécdota famosa pero apócrifa. Se contaba en Madrid que cuando fue presentado al gran hombre, Victor Hugo besó a Sawa en la boca y desde entonces el malagueño no se lavaba el lugar donde se habían posado los venerados labios. Sawa siempre negó la anécdota, que inventó el periodista Luis Bonafoux, quizás para poner en solfa a un Sawa que paseaba por Madrid hablando con acento francés y pretendiendo haber olvidado palabras españolas. Pero la pose afrancesada del escritor no es desmesurada si tenemos en cuenta un hecho irrefutable: durante unos años Alejandro Sawa formó parte del círculo exquisito de los poetas simbolistas y modernistas de la capital francesa, adoradores de la Belleza y que despreciaban las convenciones burguesas. Un mundo que había difundido, de forma idealizada, el libro de Henri Murger *Scénes de la vie de bohéme*, publicado en 1851. La obra tuvo mucha influencia en la vida de los jóvenes que aspiraban a convertirse en artistas. El libro de Murger, en el que se basa la ópera *La Bohéme* y la zarzuela *Bohemios*, generaliza una concepción pintoresca del aspirante a artista. La de una vida cotidiana alegre y desordenada que no admite pactos con los compromisos vitales del común de los mortales. Un programa de vida que atrajo a muchos que no eran artistas. La Libertad ante todo, y su credo el culto al Arte

y el Ideal. Para el amigo de Sawa Gómez Carrillo:

> Ser bohemio es no quererse plegar a los yugos de la vida burguesa, para poder consagrarse a cultivar las quimeras adoradas. Ser bohemio es poner el ensueño por encima de los frutos, los pájaros por encima de las aves. Ser bohemio es tener la fuerte convicción de que, fuera del arte, el artista se agosta.

Su rechazo a la hipocresía e inmoralidad de la sociedad hostil los identifica con frecuencia con anarquistas y socialistas. A su parecer, la bohemia es un prefacio para la gloria o para la muerte. Algunos pudieron ver reconocida su obra y salieron de ese inframundo, otros con verdadero talento lo desperdiciaron a causa de su vida o se hundieron en el alcoholismo.[11] A su regreso a España Sawa tendrá ocasión de unirse a una bohemia que bulle en Madrid mientras en París era ya leyenda.

A su llegada a París Sawa tiene la suerte de encontrar trabajo en la Casa Garnier, refugio de españoles y latinoamericanos que se aseguraban un salario en la confección de un colosal Diccionario Enciclopédico. El profesor Zamora Vicente, que desentrañó tan magistralmente *Luces de Bohemia*, ve en este dato otro apoyo para su teoría de que Max Estrella y Don Latino de Hispalis son en realidad las dos caras de Alejandro Sawa. Un desdoblamiento de su personalidad.[12] No solo por las peculiaridades psicológicas de ambos personajes, presentes todas en el malagueño, sino por el hecho de que Valle hace de don Latino un nativo de Sevilla y antiguo empleado en París de la Editorial Garnier.

Alejandro abandonó su trabajo en la Casa Garnier a causa de un altercado con Manuel González de la Rosa, un peruano que había sido director de la Biblioteca de Lima, y antiguo sacerdote, razón esta por la que el español le zahería continuamente. El altercado terminó con un disparo de revolver por parte de Sawa, por suerte sin consecuencias, pero que se saldó con la salida definitiva de nuestro héroe de la editorial.[13]

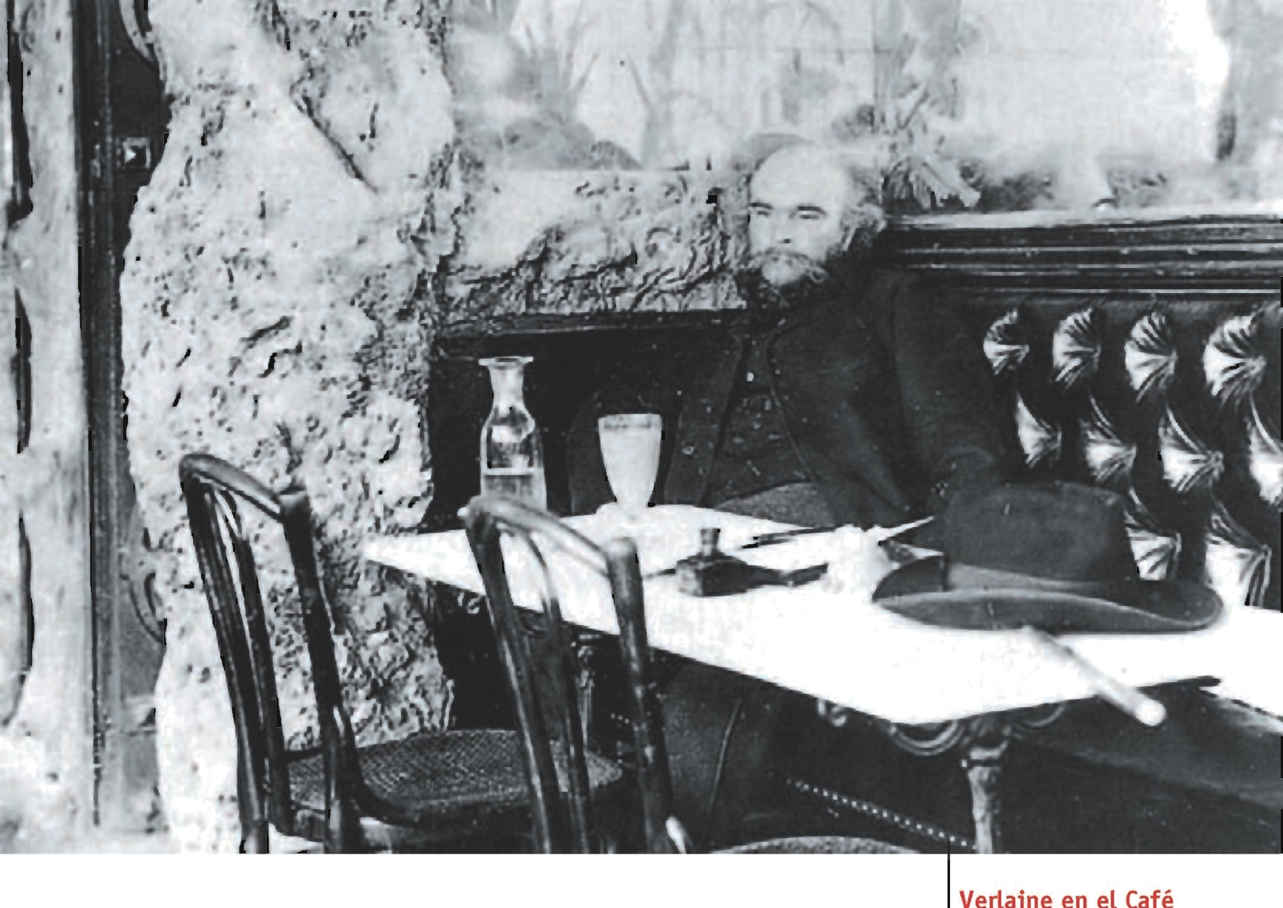
Durante sus casi seis años de estancia en la capital francesa sobrevive con colaboraciones para periódicos españoles e incluso publica artículos en revistas francesas, aunque su producción no parece muy nutrida y desde luego en esa época no aparece ningún libro suyo. Al parecer estuvo a punto de publicar una traducción al francés de *Crimen legal*, realizada por Charles Morice, pero se precisaba una autorización firmada por Sawa, y como el despacho del editor estaba muy lejos el escritor nunca se pasó por allí y el libro nunca vio la luz. Quizás la anécdota no estuviera provocada por su legendaria abulia y holgazanería: puede que ya en ese momento se considerase *renacido para el Arte* y como más tarde confesó a Cansinos-Assens desdeñase las novelas naturalistas de su primera época.[14]

[11] Allen W. Phillips, *Algo más sobre la bohemia madrileña: testigos y testimonios*.

[12] Alonso Zamora Vicente *Asedio a "Luces de Bohemia". Discurso de Ingreso en la Real Academia Española 1967*. Alicante, Edición facsímil de la Universidad de Alicante, 2002, p. 39.

[13] Amelina Correa Ramón, *op. cit.*

[14] Allen Phillips, *Mito…*, *op. cit.*, p. 65.



Verlaine en el Café *François 1er*, 1892. Foto de Paul Marsan Dornac / Museo Carnavalet.

En la corte del rey Verlaine

Pero Sawa no se hizo famoso por su producción literaria en París, sino por haber entrado a formar parte del grupo de escritores que a fines del siglo XIX se reunían en los cafés del Barrio Latino, principalmente en el Soleil d'Or, en la plaza Saint Michel, donde el periódico *La Plume* organizaba unas cenas semanales. En un número especial del periódico dedicado a estas reuniones aparece un retrato a lápiz de Sawa. Alejandro, en su plenitud física, triunfa allí "bello cual un árabe con su barba de azabache, con sus ojos somnolientos". Amigo -"inseparable", diría Sawa- de Charles Morice y de Leon Deschamps, el fundador de *La Plume*, entra pronto en el círculo íntimo del poeta Paul Verlaine, "el rey de los barrios literarios de París". "Yo fui su amigo. Otros, superiores a mí sintieron a su contacto un hombre de piedra. Para mí fue de carne, de carne espiritual; aún guardo en la memoria de mi corazón el recuerdo de su mano cálida, afirmativa en la amistad como un juramento"[15]. No cabe ninguna duda de la cercanía de Sawa con el *Fauno*. Allen Phillips cree que incluso pudo viajar con él a Inglaterra. Verlaine fue siempre el más amado, el más recordado, y según Darío el que más dañó con su ejemplo a Sawa. Hasta su muerte conservó como sus objetos más preciados un grabado con el retrato

[15] Alejandro Sawa, *Iluminaciones…*, *op. cit.*, p. 182.

de Verlaine en el que este había escrito "Á Alexandro Sawa, / bien affectuessement, / Paul Verlaine / París le 21 octobre 1891", y un poema manuscrito del propio Verlaine fechado el 10 de febrero de 1894 y dedicado a él que Sawa había hecho enmarcar. Tan cercano estuvo que la última "mujer íntima" del poeta, Eugénie Krantz, mandó avisar a Sawa cuando Verlaine estaba agonizando en brazos de otro personaje de quien luego hablaremos, Henri Cornuty. Llegó Alejandro al piso de la rue Descartes cuando el cadáver de su amigo aún estaba tibio, besó su frente, presenció el desfile de amigos ilustres y desconocidos y escuchó la oración fúnebre de Mallarmé.

Los dos grandes amigos hispanos que Sawa tuvo en París, el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo y el nicaragüense Rubén Darío dejaron testimonio del papel central que el "español Parisiense" tuvo en las reuniones de los poetas del París finisecular. Gómez Carrillo, que también trabajaba en la Casa Garmier, confirmó "la amistad fraternal" que unía a Sawa con Charles Morice "el discípulo querido de Verlaine", y en su libro *Esquisses*, de 1891, dedica a Sawa uno de sus apuntes, que transcribo íntegro:

> Una cabeza sorprendente cuya fuerza de expresión hace pensar en aquellos moros españoles de la reconquista, y cuya firmeza de rasgos y de facciones habría inspirado a Teodoro de Banville -el miniaturista admirable- un camafeo delicioso. Los ojos negros, grandes, soñadores y con algo en las pupilas de esa crueldad somnolente y de ese abandono triste de las razas africanas; la nariz delgada, enérgica y regular; la boca fresca, de labios sensuales e insinuantes; la piel, de un moreno cobrizo, pálido y ardiente, y la barba negra y rizada, como una espléndida melena. Una figura, en fin, tan singularmente hermosa que habría dado al autor ilustre de Noche y de la Declaración de un vencido, el derecho de no tener otros méritos, para merecer ya la admiración.[16]

Tanto Gómez Carrillo como Rubén Darío se sentaron en las tertulias literarias de la mano del malagueño. El poeta modernista contó en su Autografía cómo fue presentado en 1893 por Sawa, en el Café D'Harcourt, a Paul Verlaine, cuando este estaba completamente borracho. Sawa y Darío recorrieron juntos París y compartieron el "falso azul nocturno" que producía la embriaguez por ajenjo, que ambos gozaban con fervor. Darío recuerda a Sawa en la alta noche, recitando a la luz de la luna *Les violons de l'automne* o cantando alguna canción francesa, o relatando anécdotas de café de aquellos personajes a los que más tarde haría desfilar por *Iluminaciones en la sombra*. Juan Antonio Hormigón ha retratado esta amistad: "Juntos libaron cuanto cabe y más; juntos fueron asiduos de burdeles, tugurios y francachelas; juntos pegaron fuego a sus mejores años con magnánimo derroche de energias que conduce a la aridez y el cierre por derribo".[17] Una amistad que Valle recrea en *Luces de Bohemia*, donde Rubén, Max, y Don Latino terminan hablando en francés "¡París! ¡Cabarets! ¡Ilu-

[16] Enrique Gómez Carrillo, *Esquisses* http://biblio3.url.edu.gt/GC/Esquisses

[17] Juan Antonio Hormigón, *Valle-Inclán Biografía Cronológica y Epistolario*, *Tomo III*, Madrid, ADE, 2006-2007, p. 99.

sión Y en el ritmo de las frases, desfila con su pata coja Papá Verlaine." El prólogo que Rubén Darío escribió para el libro póstumo de Sawa *Iluminaciones en la sombra,* nos asoma de una forma vívida al personaje inmerso en el ambiente del Barrio Latino. Un Alejandro Sawa a la par orgulloso y vanidoso, siempre en palabras de Darío, "brillante, ilusorio y desorbitado", "gallardamente teatral", "impregnado de literatura", con una querida "marquesa auténtica", "ceremonioso y escénico, hasta el punto de que su entrada en un café era un espectáculo".

Sawa entabló amistad con la mayor parte de los escritores, particularmente poetas, que vivían a finales del siglo XIX en París. De todos ellos y de otros a quienes nunca tuvo oportunidad de conocer, dejó sus opiniones escritas. El gran ausente en este desfile de la literatura francesa es Arthur Rimbaud, quien había abandonado Francia en 1878 y muerto en Marsella, después de ser evacuado de Abisinia, trece años después. La razón de esta notoria ausencia es sin duda la profunda amistad de Alejandro con Verlaine.[18] Pero Rimbaud está presente en la obra de Sawa: el título *Iluminaciones en la sombra* evoca sin remedio las *Iluminations* de Rimbaud, y este había escrito mucho antes que Sawa refiriéndose a sí mismo "Je est un autre".[19]

Sawa, 1892. Foto Residencia de Estudiantes

La muerte de Verlaine fue el punto y final del Sawa parisino, porque tan solo tres semanas después regresó a Madrid. Habían pasado casi seis años desde su llegada a la capital francesa. En ese tiempo había tenido ocasión de viajar también por otros lugares de Francia, y además había visitado Londres -que parece haber conocido bien-, Ginebra, la ciudad balneario de Spa, en Bélgica -donde acudió en busca de un alivio a su incipiente enfermedad reumática y permaneció muchos meses- y Roma. Su regreso a la capital española se debía, según afirmaba en una carta a Díaz de Escovar, a la necesidad de un clima más seco para su dolencia reumática. Pero parecen ha-

[18] El escandaloso affaire amoroso entre Verlaine, padre de familia, y el adolescente Rimbaud terminó en Bruselas con un tiro de pistola, disparado por Verlaine en el curso de una de sus frecuentes discusiones, que hirió a Arthur en una muñeca y por el que se condenó a Paul a dos años de trabajos forzados.

[19] "Lettre du voyant" a su profesor de Retórica, Georges Izambard (1871) "Je est un autre. Je travaille a me rendre voyant. Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant!"



ber influido ciertos problemas económicos derivados de deudas de juego contraídas en el casino de Spa. Su anhelo declarado era regresar a Málaga, pero de hecho es Madrid la ciudad donde se instalará, tras una breve estancia en Barcelona, en 1897. Alejandro no volvió solo. Llevaba con él a su esposa Jeanne-Victoria Poirier Mercier, a quien había conocido el mismo año de su llegada a París, en 1890, y a la hija de ambos, Helena Rosa, nacida en 1892. La pareja había contraído matrimonio en Fontenay-sous-Fouronnes, lugar de residencia de los padres de la novia, en 1896, pero esta boda no debía de tener validez legal en España porque doce años después, poco antes de la muerte de Alejandro, se celebró un enlace civil "in artículo mortis" en el propio piso madrileño del escritor. Jeanne Poirier ha pasado a la historia de la literatura como Madama Collet "una santa del Cielo, que escribe español con una ortografía del Infierno". En la vida del auténtico Max Estrella significó un amor sincero, refugio en una época muy negra, la abnegada enfermera y administradora de la miseria. Y aunque Jeanne no murió por su propia mano, como su contrafigura literaria, tuvo que sufrir también junto a su hija, lejos de las luces de los cafés, el hambre y el frío de una bohemia ni gloriosa ni santa.

J.-V. Poirier, esposa de Sawa. Retrato de A. González Gallego, 1906. Residencia de Estudiantes.



Hèléne Sawa Poirier, hija de A. Sawa, 1896. Foto Residencia de Estudiantes.

El apóstol de la nueva poesía

La salida de la familia Sawa Poirier de París parece premonitoria de lo que sería su vida en Madrid a partir de entonces. Por la correspondencia entre los dos esposos -Alejandro se había adelantado y estaba ya en España- conocemos sus problemas para liquidar las deudas con la casera[20]. Un problema que tendrán en Madrid, a juzgar por sus frecuentes cambios de residencia.

[20] Amelina Correa Ramón, *op. cit.*, p. 205.



Sawa, Valle y Darío en el homenaje a Gómez Carrrillo, 15 abril 1899.

Sawa llega a Madrid con una aureola de afrancesado que conoce íntimamente a escritores franceses que en España apenas empiezan a mencionarse. Manuel Machado afirmó, de un modo un tanto exagerado, que hasta entonces nadie había oído hablar de Parnasianismo y Simbolismo. Es también el introductor de la persona y la obra de Rubén Darío. Recita sin cesar a Verlaine, a quien populariza en las tertulias a las que se ha incorporado. Entre estas la del Café de Madrid, de la Calle Alcalá, que pronto se traslada a la vecina Horchatería de Candela y más tarde al Café de Levante, de la Calle Arenal. Allí sobresale el ceceo "metálico y altisonante" del hombre que hará entrar a Sawa en el Olimpo de los personajes inmortales.

Valle-Inclán y Miguel Sawa se habían conocido hacia 1895 en la redacción del periódico *El País, Diario Republicano Progresista*, o quizás de la revista *Don Quijote*, de la que Miguel era director, y en seguida se hicieron grandes amigos, así que era muy lógico que don Ramón entrara en contacto con Alejandro cuando este regresó de París. También coinciden en la tertulia que mantenía el periodista, traductor y autor teatral Luis Ruiz Contreras en su casa de la calle Madera 27, a la que asistían entre otros Pío Baroja y Miguel de Unamuno y a la que se incorporará también, a su llegada a Madrid, Rubén Darío. Es en esta tertulia donde el poeta nicaragüense conoce a Valle-Inclán, por lo que cabe suponer que los presentó Sawa. Los tres, Sawa, Valle y Darío, aparecen en una fotogra-



Sawa en su mesa de trabajo, 1908. Foto Residencia de Estudiantes

fía tomada en abril de 1899, en un homenaje a Gómez Carrillo, el guatemalteco a quien Sawa había introducido en los ambientes literarios de París. En primer plano, sentados en evidentes lugares de honor, aparecen Alejandro Sawa, a la derecha y Rubén Darío a la izquierda. Junto a este apoyando la cabeza en el hombro del que está al otro lado, como si durmiera, Valle-Inclán. Otra tertulia en la que coincidían Valle-Inclán y Alejandro Sawa era la que los hermanos Antonio y Manuel Machado mantenían en su domicilio de la calle Fuencarral 148.

A Sawa se le reconoce en Madrid un magisterio indudable sobre la cultura francesa. Era la persona adecuada para traducir y adaptar al teatro la obra de Daudet *Les rois en exil*, una tarea en la que su nombre va a unirse de forma peculiar al de Valle-Inclán. En realidad Sawa no adaptó la obra sino que se limitó a traducir y a introducir algunos cambios en la adaptación a la escena que Paul Delair había hecho quince años atrás en Francia. Sin embargo la obra se presentó de forma ambigua como "adaptada del francés", sin especificar que no se había adaptado de la propia novela sino de su versión teatral. Para ser justos con Sawa, este intentó conseguir los permisos pertinentes en París, y fue su amigo Enrique Gómez Carrillo quien le convenció de que "en París nadie sabe nada de Madrid" y de que a fin de cuentas en España no se pagaban derechos de autor por las ediciones francesas que se traducían.[21] El propio Sawa escribió más tarde lealmente, en un artículo de 1904, que había traducido la adaptación de Delair. La cuestión es que la obra, con el título español de *Los reyes en el destierro*, se representó el 21 de enero de 1899 en el Teatro de la Comedia con un éxito clamoroso.[22] Sawa tuvo que salir a saludar varias veces y la crítica celebró con calor su trabajo.

En el elenco que puso en escena *Los reyes en el destierro* figuraban un Ramón del Valle-Inclán que por entonces intentaba convertirse en actor -el año anterior había hecho un primer intento afortunado en *La comida de las fieras*, de Jacinto Benavente- y Josefina Blanco, que años después se convertiría en su esposa. El propio Sawa había animado a Valle a actuar en *Los reyes en el destierro,* de lo que se deduce que para entonces su amistad era ya bastante sólida. La interpretación de la joven actriz fue muy elogiada, -Sawa escribió años más

[21] Amelina Correa Ramón, *op. cit.*

[22] Juan Antonio Hormigón afirma que solo se representó una vez, mientras que Juan Manuel González Martel asegura que tras el éxito inicial la taquilla no respondió y se retiró del cartel tras unas cuantas funciones.



La familia Sawa 1908. Foto L. Ramón Marín. Fundación Pablo Iglesias.

tarde un elogiosísimo artículo de Josefina Blanco como actriz- pero Valle-Inclán fue vapuleado en su papel de marqués de Stauska por la crítica y por los espectadores. *Época* informó que el público lo trató "severamente". *El Imparcial* que "en su corto papel de marqués y héroe fue muy reído y estuvo a punto de estropear el buen éxito de la obra". Y *El Correo* "...en cuanto al Sr. Suárez-Inclán (sic) más vale no hablar... no se improvisan los actores"[23]. El propio Ricardo Baroja, tan amigo de don Ramón[24], no tiene más remedio que admitir que su incondicional compañero de tertulias sufrió en *Los reyes en el destierro* "un pequeño fracaso"[25].

Altivo maestro de los bohemios

"Glorioso emperador de la bohemia, del gesto amplio y magnífico como Hugo, ciego como Milton, altivo y suntuario como un dios, con la cabeza en las nubes y el corazón en la hoguera del amor y del dolor de la Humanidad. En Alejandro Sawa la capa bohemia era manto pluvial, capa pontifical, manto de púrpura, clámide y aureola."Así describe Emilio Carrere en *La Capa Bohemia*[26] al supremo pontífice de los bohemios, artistas o no, que en ese momento pululan por Madrid. Esa capa en la que se envolvía Sawa y que nos recuerda la que empeña Max Estrella. Sawa se distingue por esa altivez y desdén hacia el resto de los mortales de la que carecen los otros bohemios, a los que se identifica por su indumentaria y palidez enfermiza. ¿En qué se diferenciaban aquellos a quienes se dio en llamar bohemios con otros escritores, músicos o artistas plásticos que sobrevivían con poco dinero? Resulta obvio que todos aquellos que no habían conseguido todavía ver reconocido su talento tuvieran que sobrevivir con otros trabajos o arrastrar una vida de dificultades económicas. El propio Valle-Inclán, que se horrorizó de la miseria en que había muerto Sawa, vivió en un pobrísimo piso de la calle Calvo

[23] Juan Antonio Hormigón, *Valle-Inclán Biografía Cronológica y Epistolario Tomo II*, Madrid, ADE, 2006-2007, p. 251.

[24] "Treinta años hace que somos amigos. Juntos y fraternos, conversando todas las noches en el rincón de un café, hemos pasado de jóvenes a viejos", Prólogo de Ramón del Valle-Inclán a la novela de Ricardo Baroja *El Pedigree*.

[25] Ricardo Baroja, *Gente de la Generación del 98*, Barcelona, Editorial Juventud, 1969, p. 79.

[26] Emilio Carrere, *La copa de Verlaine*, citado por Allen Phillips.

Asensio, en el barrio de Argüelles, o como a él le gustaba decir, de Palacio. Baroja nos ha descrito esta vivienda:

Don Ramón vivía en un cuartucho pequeño con una cama en el suelo y una caja como mesa de noche. Tenía en la pared tres o cuatro clavos, en donde estaba colgada toda su ropa. Sin embargo, era un hombre fantástico, que, a pesar de vivir en aquella miseria negra nos habló seriamente de la servidumbre que tenía.[27]

Valle-Inclán no era un bohemio, porque el auténtico bohemio es un maldito voluntariamente marginal. Luis Ruiz Contreras lo dejó dicho en sus *Memorias de un desmemoriado*:

Valle-Inclán fue siempre algo semejante a un anacoreta (en sus principios); un aislado entre todos, como las estatuas con su verja en el cruce de las avenidas populosas. Y tuvo siempre un hogar propio, más o menos humilde, a que acogerse. Fue ordenada su vida íntima; otro que la juzgase ligero diría burguesa. Pagaba puntualmente la mensualidad de la casa, la retribución a la portera." Pero como ha escrito Allen Phillips: "Sin ser realmente bohemio él mismo, no hay ningún escritor español en los últimos tiempos más íntimamente familiarizado con todos los aspectos de la vida bohemia y sus profesionales que Valle-Inclán. Esta familiaridad directa, que abarca los secretos lingüísticos de las huestes bohemias, proviene de su estrecha convivencia con aquel mundillo, y culmina literariamente desde luego en Luces de bohemia, luces simbólicas que se apagaban en 1920 cuando ya no era posible una heroica bohemia, auténtica e ideal.

Sawa y José María Gascón, ocasional secretario de Sawa, 1908. Foto Residencia de Estudiantes

Al trazar la frontera entre los auténticos bohemios y los "semibohemios, semiburgueses, según el rumbo de su vida", Ricardo Baroja nos pinta la vida de aquellos aspirantes a creadores en el Madrid a caballo entre dos siglos:

Los bohemios dormían en casas de huéspedes, comían en restaurantes baratos o en alguna taberna. Su verdadera morada era el café. El café era gabinete de trabajo de los escritores, taller de los dibujantes. Desde las dos de la tarde hasta las horas de la madrugada iban de un café a otro. Asomaban de vez en cuando por la redacción de algún periódico para colocar artículos, versos, monos. Iban a las librerías de lance a liquidar restos de edición, ejemplares de libros regalados, a los que ni siquiera se arrancaba la dedicatoria escrita en primera hoja. En cuanto reunían unas pesetillas se hundían en el café a charlar, a discutir, sin importarles un pito lo futuro. No había porvenir que se extendiera más allá de una semana[28].

[27] Pío Baroja, *Desde la última vuelta del camino.- Final del siglo XIX y principios del XX*, Madrid, Caro Raggio Editor, 1982, p. 230.

[28] Ricardo Baroja, *op. cit.*, p. 17.

La golfemia

Gente que vive del aire, dejándose invitar a café con leche con media tostada. Junto a los *Bohemios* de Amadeo Vives, cuyo lema es Amor y Libertad, los profesionales del sablazo que pasan a ser los protagonistas de *La Golfemia*, otra zarzuela de 1900 que recogió un calificativo que circuló mucho en Madrid, los "golfemios". El propio hermano de Alejandro Sawa, Manuel, parece haber sido el genuino bohemio sin ocupación conocida. Al decir de Ricardo Baroja, Manuel hacía tablas con Valle-Inclán en las escaramuzas de atrocidades imaginadas que cada uno relataba, Sawa tartamudeando, y en las que Valle campaba por Méjico. Si Manuel Sawa degollaba malayos, Valle hacía autos de fe con yucatecas.

> Manuel Sawa, hombre clásico de la Puerta del Sol, no era literato, no era artista, no era nada. Nada más que bohemio. Bohemio desde las puntas de sus botas destrozadas hasta el colodrillo. De imaginación volcánica, de fantasia inagotable, enjaretaba mentira tras mentira, absurdo tras absurdo, con frescura inaudita... Cuántas veces, después de relatar fastuosidades de pirata en los mares de la China, se despedía de nosotros y, llamando a alguno aparte, le decía:
>
> -Amigo fulano ¿Quiere usted hacer el favor de prestarme treinta y cinco céntimos? Quince para el sereno y veinte para una copa y los periódicos.
>
> ¡Pobre Manuel Sawa, sucumbió como tantos otros! Era fuerte, magnífico tipo de hombre; alto, de aspecto prócer. Hubiera vivido cien años. La bohemia lo mató. Jamás pegó un sablazo superior a cincuenta y cinco céntimos. Si se le ofreciera una peseta se hubiera ofendido[29].

Manuel Sawa también entró a formar parte del imaginario de *Luces de Bohemia*, porque se contagió de la gripe y lo encontraron prácticamente muerto en la calle, como a Max Estrella.

Ricardo Baroja trata con benevolencia a aquel "cotarro" -para usar una palabra valleinclanesca- bohemio, muy al contrario que su hermano Pío, de una acidez demoledora: "De aquella bohemia lo que más me chocó siempre era la holgazanería, sobre todo para trabajar en cosas que, según aquellos bohemios eran las que más les gustaban".[30] El propio Sawa arrastró gran fama de vago y Gómez Carrillo dijo de él: "Es un hombre que no trabaja nunca, en ninguna parte, de ningún modo. Parece que hubiera nacido en domingo"[31]. No es raro que don Pío, empresario panadero, se aviniera mal con los desharrapados y rastacueros -los calificativos son suyos- que vivían del sablazo. Sin duda no debió de sentarle nada bien, y puede que sea una de las razones de su secreta enemistad, el aire "endiosado" con el que Sawa lo trató después de sacarle tres pesetas:

> Cornuty y Sawa fueron hablando, recitando versos de Verlaine, y me llevaron a una

[29] Ricardo Baroja, *op. cit.*, p. 78.

[30] Pio Baroja, *op. cit.*, p. 74.

[31] Esta afirmación parece desmentida por los numerosos artículos en prensa catalogados por Amelina Correa, aunque muchos son refritos de escritos anteriores.

taberna de la Plaza de Herradores. Bebieron ellos unas copas, pagué yo y Sawa me pidió tres pesetas. Yo no las tenía y se lo dije.

-¿Vive usted lejos? -me preguntó Alejandro, con su aire orgulloso.

-No, bastante cerca.

-Bueno, pues vaya usted a su casa y traígame usted ese dinero.

Me lo indicó con tal convicción, que yo fuí y a mi casa y se lo llevé.

El salió a la puerta de la taberna, tomó el dinero, y dijo:

-Puede usted marcharse.

Era la manera de tratar a los pequeños burgueses admiradores en la escuela de Baudelaire y Verlaine[32].

Pío Baroja se vengó de Sawa atribuyendo sus peores defectos a dos personajes de sus obras, un Juan Pérez del Corral que figura en *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*, un señor petulante y soberbio, y un Cesar Andión, poeta afrancesado de *Los últimos románticos*, que recita no a Verlaine sino a Baudelaire: "*Andión era un andaluz que vivía hacía tiempo en París y que había tomado el aire de los bohemios del Barrio Latino. Era ya viejo, con la barba con hilos de plata y los ojos tristes de borracho. Perezoso como un turco, endiabladamente vanidoso, incapaz de trabajar, se pasaba la vida en un continuo ajetreo, más duro que cualquier trabajo*." Sawa incubó también cierto odio hacia Baroja por esta utilización de su personalidad, lo que no impidió que siguieran saludándose "afectuosamente" y que Alejandro intentara una colaboración literario-alimenticia que don Pío consideró imposible por sus diferentes estilos. Para Sawa, Baroja "pastaba en otros campos nórdicos de crueles y estériles ironías". Y el vasco por su parte dijo del malagueño "¡qué poca luz tenía para iluminar nada!".

[32] Pío Baroja, *op. cit.*, p. 214.

Los hermanos Baroja arrojan las luces más desfavorables sobre aquel Alejandro, máxima estrella de los bohemios madrileños. Ricardo, a pesar de su estilo bonachón, relata una anécdota de la que es protagonista Cornuty, el mediocre pintor y aspirante a escritor en cuyos brazos murió Verlaine. El pintoresco personaje, famoso porque confundía sistemáticamente los verbos ser y estar y por afirmar que quería ver ahorcados a su padre y a sus hermanos en un "jardín reducido", había venido de París con Sawa o al menos por la mismas fechas. Las versiones sobre su convivencia en Madrid difieren. Ruiz Contreras asegura que Sawa acogió de forma generosa en su casa al francés, mientras que don Pío dejó escrito que ambos alquilaron un cuarto, Cornuty compró unos modestos muebles y al poco Alejandro, con aires de gran señor, lo echó de la casa. La versión de Ricardo Baroja es la peor. Sin mencionar a Sawa -perfectamente reconocible- cuenta que un literato que había conocido a Cornuty en París y que había adaptado al castellano *Los reyes en el destierro* alojó en su casa a Cornuty y a

cambio administraba los fondos que le enviaba a este la familia a la que el bohemio quería colgar. "La administración de los fondos cornutyanos establecida por el literato español que le había acogido en su domicilio consistía en cambiar los francos en pesetas; las pesetas, en bebidas alcohólicas, que el español ingería sin dar gota al francés"[33]. No contento con esto el "hidrófobo" denunció al Gobierno Civil la llegada del "más audaz de los anarquistas", a quien había llevado a su casa para vigilarle, con lo que consiguió un sueldo oficial. Pero cuando el "literato polizonte" -siempre anónimo- consigue un anticipo por la adaptación de *Los reyes en el destierro* arroja de su casa a Cornuty, aunque este sigue vigilado por la policía, y sus contertulios tienen que recurrir a la embajada francesa para que certifique que es un ciudadano inofensivo. Cuesta trabajo creer esta historia, sobre todo en lo que se refiere al Gobierno Civil, dado el declarado desapego de Sawa hacia cualquier autoridad competente. Pero también cuesta creer el método de sablazo de Pedro Luis de Gálvez, el mismo Gálvez de *Luces de Bohemia*, un poeta modernista portador del cadáver de un hijo por los cafés, pidiendo dinero para enterrarle y que vendió, o se jugó a su mujer.[34]



Pablo Picasso, Bohemia madrileña. Museo Picasso , Barcelona.

[33] Ricardo Baroja, *op. cit.*, p.34.

[34] Alonso Zamora Vicente, *op. cit.*, p. 33.

Enrique Cornuty ha quedado inmortalizado en un dibujo de 1901 de Pablo Ruiz Picasso, que también anduvo por la tertulia del Café de Madrid, llamado *Bohemia madrileña*, que se conserva en el Museo Picasso de Barcelona. Son cinco personajes en un paisaje de arrabal, deambulando a media noche como solían hacer no solo los bohemios declarados, sino Valle-Inclán, Azorín o los Baroja.

La santa bohemia de Bark-Soulinake

Toda la despreocupación que parece ser, por lo dicho hasta ahora, la característica visible más acusada de los bohemios contrasta con la figura de Ernesto Bark, otro personaje real que encontró su contrafigura literaria gracias a Ramón del Valle-Inclán. Bark era un refugiado político, en sus propias palabras nihilista y socialista positivo, que había escapado de Rusia y aterrizó en Madrid hacia

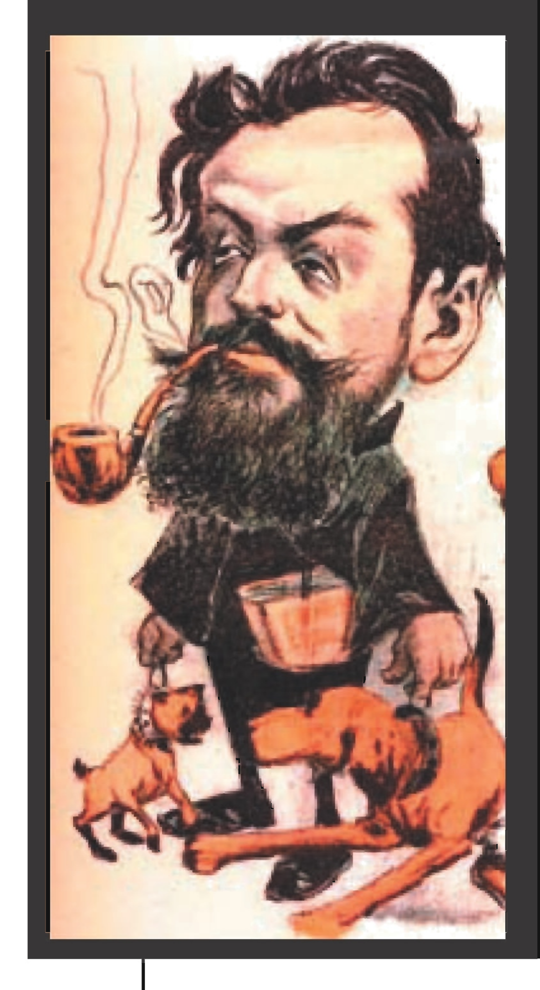


Placa de homenaje en la calle Conde Duque, 7. Madrid 2003.

1880. Había nacido en Tartu, la segunda ciudad en importancia de la actual Estonia, también conocida como Dorpat, Derpt o Yuriev. Él mismo se autodenominaba livonés, identificándose con la Livonia medieval, regida sucesivamente a lo largo de los siglos por la Orden militar del mismo nombre, Suecia, Polonia y Rusia, lo que explica todas las nacionalidades que se le atribuyen. Ya en la década de los 80 Bark mantiene una amistad muy cercana con Alejandro Sawa, a quien reencuentra en París. A sus contemporáneos españoles les llamaba muchísimo la atención la cantidad de idiomas que hablaba -se dice que quince- lo que le ayudó a sobrevivir en Madrid con clases y traducciones, ya que en la Puerta del Sol instaló un "Instituto Políglota". Su auténtico trabajo era, sin embargo, de activista político. Él fue uno de los fundadores, en 1897, de *Germinal*, revista de cuya redacción forma parte Valle-Inclán y en la que colabora Alejandro Sawa. Valle le convirtió en 1910, en *La Corte de Estella*, en el Conde Pedro Soulinake, un emigrado polaco que combate junto al ejército liberal hasta que decepcionado se une a los carlistas. El origen, su saludo "Salud y fraternidad", y la descripción "Ensimismado y exaltado, a todas las cosas les daba un profundo sentido religioso, pero de religiosidad nueva y atea", revela ya a Bark, quien hace otra aparición en 1916 en *La lámpara maravillosa* como el polaco místico y visionario Soulinake "de barbas apostólicas y claros ojos de mar", aunque será en *Luces de Bohemia* donde Soulinake-Bark quedarán definitivamente unidos. Pues bien, este livonés -cuya seña física, inolvidable para todos los que le conocieron, era una llamativa pelambrera y barba roja- reclamará el libro póstumo de Alejandro Sawa *Iluminaciones en la sombra* como la biblia bohemia de una Hermandad del Bien Morir cuyos miembros debían tener como trinidad sagrada el Arte, la Justicia y la Acción. Ernesto Bark lanzó la iniciativa en *La Santa Bohemia*[35], en 1913, cuando Sawa ya había muerto. En este opúsculo afirma que Alejandro y él habían elaborado un reglamento según el cual solo podrían ser socios aquellos que tuvieran ya un nombre, y someterse a una criba para evitar que la Bohemia se confundiera con la Golfemia. El espíritu de Sawa, declarado presidente honorario, regiría las reuniones. La Hermandad del Bel Morir, o los bohemios del Cenáculo, se reunió el 16 de marzo de 1913 en el Café Mercantil, y acordó crear una "editorial cooperativa para facilitar la publicación de libros con el apoyo de los aficionados de letras, por

[35] Ernesto Bark, *La Santa Bohemia*, Madrid, Celeste Ediciones, 1999. Prólogo de Gonzalo Santonja.

obligaciones, desde cinco pesetas, reembolsables por la venta del libro respectivo o ejemplares del mismo con el 50 por 100 de rebaja". El sentido práctico de la propuesta concuerda con la prolija precisión estadística de que hace gala Bark para demostrar la miseria que provocaba el mal gobierno de España. Con propuestas legislativas, más concretas que muchos programas electorales de hoy, que se avienen mal con la despreocupación bohemia. Como ejemplo, una de estas propuestas: la creación de unas oficinas armonizadoras del Trabajo donde funcionarían tribunales arbitrales. Tanto Bark como Sawa se declaran feministas convencidos, aunque la Santa Bohemia incluye dos perlas como estas: "...(las mujeres) son niñas grandes que se entusiasman por fruslerías necias" y "...la eterna estulticia y maldad humanas es como la sonrisa angelical que cubre las frivolidades de las mujeres".



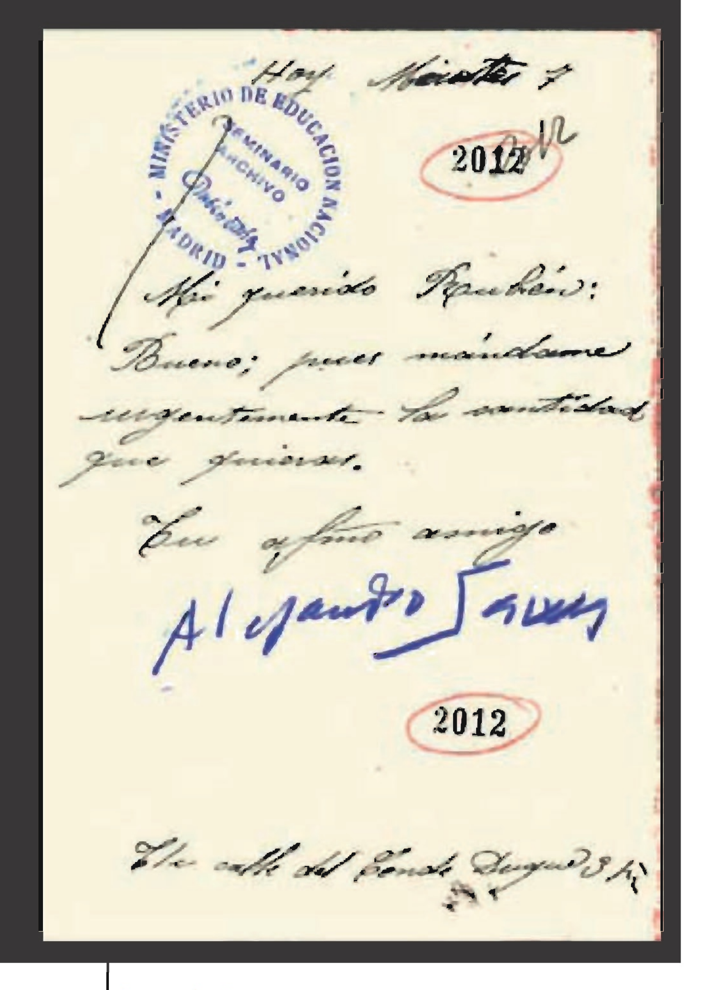
Caricatura de Tovar en *Don Quijote*, 14 de febrero 1902.

La negra miseria

Las descripciones de Alejandro Sawa en sus últimos años de vida coinciden en pintar a un hombre atildado en su miseria, altanero, de pelo largo, siempre con una pipa entre los labios y acompañado por un perro, porque su ceguera iba en aumento. Un perro que, según Pío Baroja, tenía una habilidad endemoniada para entrar en las cocinas de los cafés y arramblar con cualquier cosa comestible que pillaba. Una caricatura de 1902 le muestra no con uno, sino con dos perros. Irreductible en su orgullo y en sus principios bohemios de no venderse, lo que le va cerrando oportunidades de trabajo. Y que a menudo *"se ponía estupendo"*. Allen Phillips hace este retrato psicológico: "Él mismo contribuía, con su ademán hiperbólico, a la creación de su propia leyenda de hombre extravagante, representando siempre en la vida un "papel", desde los días resplandecientes del triunfo hasta los más negros de la derrota. Convirtió así su existencia en un espectáculo, y acabó por creer en la leyenda por él mismo creada."[36] En estos años publica una docena de relatos cortos, entre los que sobresale *Historia de una reina*, de gusto modernista, con la dedicatoria *Para mi Juana*, aparecido en *El Cuento Semanal* en 1907. Va quedándose solo, como atestiguó Bark: "De Sawa se retiraron igualmente los amigos, cansados de servirle de pedestal de vanidad o eco de su amor propio"[37]. Y quizás hartos de los sablazos con los que trata de

[36] Allen Phillips, *Alejando Sawa…*, *op. cit.*, p. 133.

[37] Citado por Joaquín del Valle-Inclán, Apéndice y glosario a *Luces de Bohemia. Esperpento*, (edición de Alonso Zamora Vicente), Madrid, Espasa Calpe, 2002, p. 232.


Hoy Miércoles 7

2012

Mi querido Rubén:

Bueno; pues mándame urgentemente la cantidad que quieras.

Tu afmo amigo

Alejandro Sawa

2012

Calle del Conde Duque 3

Carta de Sawa a Darío pidiéndole dinero.

llevar algo de dinero a su casa, donde Juana y su hija adolescente llevan una vida miserable. Aunque muy a menudo el dinero conseguido nunca llegue a casa, y aquí recordamos la cena de Max Estrella, regada con champaña, con el dinero que le entrega el ministro:

> Hoy mi situación de alma es la de un hombre que está en capilla para ser ejecutado al día siguiente: cumplen mañana plazos improrrogables de mi vida y no se como darles cara. ... Yo me desangraría y me haría descuartizar , sobre todo por evitarme el oprobio de, hoy como ayer y mañana como hoy, tener que solicitar del azar lo que por fatalidades de mi sino el trabajo no ha querido concederme[38].

¿Desahucio, pago de una deuda, entrega de un trabajo no realizado? Lo cierto es que hay días que debe permanecer en cama por tener empeñadas sus ropas, y que su familia sabe lo que es el hambre. Este tema, el del hambre, de los muertos de hambre, se repite en sus escritos ya desde los años 80, cuando en el artículo *Debeis pan al maestro y educación al discípulo* apunta que el maestro de aquella España sumida en la ignorancia "hace vida de mendigo para hacer muerte de mártir"[39]. Sawa se acongoja por los menesterosos y su propia miseria le acerca más a ellos. Aparte del carácter social de sus novelas es en *Iluminaciones en la sombra*[40] y en sus artículos desperdigados en la prensa madrileña donde se reflejan sus inquietudes por los pobres y marginados.

Enfermo, con dolores agudos que a veces le impiden levantarse y ya totalmente ciego, Sawa tiene que dictar a Juana los artículos que consigue vender. Viven en el número 3 de la Calle Conde Duque[41]. No en una buhardilla, sino en el principal izquierdo. Es la dirección que aparece en las cartas que dirige a Rubén Darío a lo largo de junio y julio de 1908, en un tono cada vez más perentorio, en petición de una ayuda económica para publicar por cuenta propia su libro *Iluminaciones en la sombra*. Ante la fría acogida de Darío, que se limita a posponer el asunto hasta el otoño, Alejandro envía una violenta misiva reclamándole una cantidad por artículos escritos por él y

[38] Alejandro Sawa *Iluminaciones...*, *op. cit.*, p. 47.

[39] Recogido en Fermín Ezpeleta Aguilar, *Crónica negra del magisterio español*, Madrid, Grupo Unisón Ediciones, 2001, p. 167.

[40] Recordemos que Bark consagra el libro de Sawa como la Biblia de aquel Cenáculo que tiene mucho más de compromiso político que de bohemia.

[41] Los números actuales de la calle no se corresponden con los de 1909. En 2003 el Círculo de Bellas Artes, que organiza cada año *La Noche de Max Estrella* colocó una placa en el número 7.

publicados el año anterior en *La Nación* de Buenos Aires con la firma de Rubén Darío. La carta no solo revela que Sawa actuó como *negro* de Darío sino también la desesperación de sus últimos meses de vida y la locura que le acecha. Que le acechaba desde hacía mucho según él mismo temía. Un discípulo incondicional, Prudencio Iglesias, escribió: "Alejandro Sawa siempre tuvo un plano de su espíritu vuelto completamente hacia la Locura. En los momentos de exaltación -y Alejandro Sawa se exaltaba por todo- aquel hombre tomaba el aspecto imponente de un loco"[42].

Querido Darío: 2036

Vengo à verle despues de haber estado en casa de nuestro pobre Alejandro Sawa. He llorado delante del muerto, por èl, por mi y por todos los pobres poetas. Yo no puedo hacer nada, usted tampoco, pero si nos junta-

Carta de Valle-Inclán a Darío. Archivo personal de Rubén Darío, Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid.

Las dos muertes de Alejandro Sawa

Alejandro murió como hemos dicho el 3 de marzo de 1909, en su cama y con la sola compañía de su esposa y su hija. De acuerdo con el certificado de defunción, murió de encefalitis. Faltaban unos días para que cumpliera 47 años. Dos semanas antes había enviado una carta al dramaturgo Jacinto Benavente, antiguo contertulio del Café de Madrid, rogándole que fuera a verle. No hubo contestación. Distintas fuentes afirman que varios días antes de morir había perdido por completo la razón. Así lo asegura la carta de Valle-Inclán a Rubén Darío tras su muerte, en la que da cuenta de los inútiles esfuerzos por publicar el que sería el libro póstumo de Sawa:

> Yo no puedo hacer nada, usted tampoco, pero si nos juntamos unos cuantos algo podríamos hacer. Alejandro deja un libro inédito. Lo mejor que ha escrito.- Un diario de esperanzas y tribulaciones-. El fracaso de todos sus intentos para publicarlo, y una carta donde le retiraban una colaboracion de sesenta pesetas que tenia en El Liberal, le volvieron loco en los ultimos dias. Una locura desesperada. Quería matarse.

Joaquín del Valle-Inclán cita una entrevista a Ernesto Bark, publicada en 1926 en la que este afirmaba: "El gran Alejandro Sawa se suicidó con una inyección

[42] Citado por Allen Phillips, *Mito…*, *op. cit.*, p. 25.

[43] Joaquín del Valle-Inclán, *op. cit.*, p. 232.

mos unos cuantos
algo podríamos hacer.
Alejandro deja un
libro inédito – lo
mejor que ha
escrito.– Un diario
de esperanzas y
tribulaciones.–
El fracaso de todos
sus intentos pa-
ra publicarlo, y

2036

Carta de Valle-Inclán a Darío. Archivo personal de Rubén Darío, Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid.

de morfina, preparada por él, que le aplicó su mujer sin saberlo"[43]. Nunca sabremos si fue lo que ocurrió. Max Estrella no se suicida, sino que muere en la calle, como Manuel Sawa. Son Madama Collet y Claudinita quienes abandonan sus fatigas gracias al tufo de un brasero. En cambio Juana Poirier vivió, mantuvo durante años su amistad con Valle-Inclán y Josefina Blanco, y regresó en 1916 a Francia, donde murió en 1960.

"Velorio en un sotabanco. Madama Collet y Claudinita, desgreñadas y macilentas, lloran al muerto, ya tendido en la angostura de la caja, amortajado con una sábana, entre cuatro velas. Astillando una tabla, el brillo de un clavo aguza su punta sobre la sien inerme". Es la Escena Decimotercera de Luces de Bohemia. Alonso Zamora Vicente encontró varios testimonios que recordaban aquel clavo del ataúd que efectivamente hirió la sien de Sawa, dejando escapar un hilillo de sangre que cuajó en seguida. Esta

una carta donde le retiraban
una colaboración de sesenta
pesetas que tenía en El Libe-
ral, le volvieron loco en los
últimos días. Una locura
desesperada. Quería matarse.
Tuvo el final de un rey de tra-
gedia – Loco Ciego y Furioso. ✝

sangre que fluye del cadáver es quizás la causa de que Ernesto Bark, presente en el velatorio junto a Valle, Eduardo Zamacois, Joaquín Dicenta y otros amigos, insistiera en comprobar que Alejandro estaba realmente muerto y no era víctima de un episodio de catalepsia, como se empeña en el esperpento "el emigrado eslavo" Basilio Soulinake. En 1911, nueve años antes de que apareciera la primera versión de *Luces de Bohemia*, Pío Baroja, que no acudió al entierro pero sin duda conocía la historia, incluyó una escena semejante en *El árbol de la ciencia*. Un Rafael Villasús -antiguo dramaturgo, ciego, loco y que como Sawa recitaba versos sin parar- muere en una buhardilla después de vociferar durante tres días. Sus amigos bohemios le queman los dedos con fósforos para asegurarse de que está muerto y la escena concluye con la aparición del mozo del coche mortuorio que tiene prisa por concluir la faena. En *Luces de Bohemia* es el cochero de la carroza fúnebre quien aplica la cerilla a los dedos del difunto. Ernesto Bark, quien admitió haberse opuesto a que se enterrara a Sawa demasiado pronto,[44] se puso furioso al reconocerse en Basilio Soulinake. Azorín le contó a Zamora Vicente que el livonés arremetió a bastonazos en plena Calle de Alcalá contra Valle, quien se quedó un poco asombrado y consultó qué podía hacer.[45] Valle-Inclán es uno de los escritores que asistieron al sepelio, que se celebró en el cementerio civil de la Almudena, al día siguiente de la muerte. No acudió sin embargo Rubén Darío quien, como queda reflejado en la Escena Novena de *Luces de Bohemia*, no quería ni oír hablar de la "Dama de Luto". Condenado siempre a ser otro, en el registro de enterramientos Sawa aparece como Alejandro Sarra Martínez[46].



Sawa muerto. Retrato a lápiz, 3 de marzo 1909. Residencia de Estudiantes.

Alejandro Sawa

Sabemos por Pío Baroja que Sawa opinaba que Valle-Inclán era imitador suyo y que al menos en una ocasión, poco antes de morir, habló despectivamente de él. Palabras injustas para alguien que se compadeció sinceramente del bohemio desesperado y de su familia. Valle no solamente escribió la famosa nota a Rubén Darío, que entregó en mano en la dirección de este en la calle Claudio Coello 60. Durante el mes siguiente a la muerte de Alejandro, Valle-Inclán se dedicó junto a Miguel Sawa a revisar los manuscritos del escritor fallecido para seleccionar aquellos que finalmente aparecieron en 1910 en *Iluminaciones en la sombra*. También ayudó a recaudar los fondos que permitieron su publicación, y consiguió que Rubén Darío escribiera un prólogo memorable.

44 Joaquín del Valle-Inclán, *op. cit.*, p. 233.

45 Alonso Zamora Vicente, *op. cit.*, p. 32.

46 Carlos Álvarez-Novoa, *La noche de Max Estrella*, dialnet.unirioja.es

El libro póstumo será sin discusión la mejor obra de Sawa. Aunque el gran logro de aquel Alejandro Sawa que fue el rey de la bohemia madrileña, un logro del que probablemente hubiera renegado, es haberse convertido ya para siempre en el inmortal Max Estrella. Un personaje al que Valle trató con irónica compasión y al que insufló una grandeza y un espíritu épico a los que siempre aspiró el hombre de carne mortal que fue Alejandro Sawa.

Obras citadas

Baroja, Pío, *Desde la última vuelta del camino. Final del siglo XIX y principios del XX*, Madrid, Caro Raggio Editor, 1982.

Bark, *La Santa Bohemia*, Madrid, Celeste Ediciones, 1999.

Baroja, Ricardo, *Gente de la Generación del 98*, Barcelona, Editorial Juventud, 1969.

Correa, Amelina, *Alejandro Sawa, Luces de Bohemia*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2008.

Ezpeleta Aguilar, Fermín, *Crónica negra del magisterio español*, Madrid, Grupo Unisón Ediciones, 2001.

Hormigón, Juan Antonio, *Valle-Inclán. Biografía cronológica y epistolario*, T. II, Madrid, ADE, 2006-2007.

____, *Valle-Inclán. Biografía cronológica y epistolario*, T. III, Madrid, ADE, 2006-2007.

Phillips, Allen, *Alejandro Sawa. Mito y realidad*, Madrid, Ediciones Turner, 1976.

____, *Algo más sobre la bohemia madrileña: testigos y testimonios*

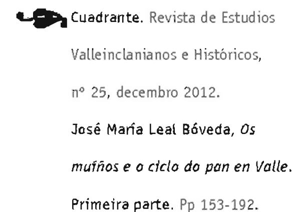
Sawa, Alejandro, *Declaración de un vencido*, Madrid, Clásicos Libertarias, 2005.

____, *Iluminaciones en la sombra*, Madrid, Nórdica Libros, 2009.

Valle-Inclán, Ramón del, *La lámpara maravillosa IX*

Valle-Inclán, Joaquín del, Apéndice y glosario a *Luces de Bohemia* (edición de Alonso Zamora Vicente), Madrid, Espasa-Calpe, 2002.

Zamora Vicente, Alonso, *Asedio a "Luces de Bohemia". Discurso de Ingreso en la Real Academia Española 1967*, Alicante, Edición facsímil de la Universidad de Alicante, 2002.



Cuadrante. Revista de Estudios Valleinclanianos e Históricos, nº 25, decembro 2012.
José María Leal Bóveda, *Os muíños e o ciclo do pan en Valle*. Primeira parte. Pp 153-192.



Os muíños e o ciclo do pan na obra de Valle
1ª parte

José María Leal Bóveda

Traca traca traca traco
Traca traca traca traco
Que así naceu a muiñeira
Unha noite non sei cando
A moa e un gran de avea
Déronse un bico nos labios...
Que non se diga meniña
Que o muiño non fai milagros
Danos o pan cada día
E ata meniños galanos.

Paco Rivas, 2012

Introdución

Os trazos que definen a personalidade histórica e artística de Valle-Inclán teñen moito que ver coa súa educación familiar (e as vivencias persoais que incorpora), así como a propia formación intelectual, ben de corte academicista ou plasmada en experiencias vividas. Neste senso, é ben sabido que na súa casa conviven dúas ideoloxías contrapostas pertencentes a outros tantos mundos ideolóxicos enfrontados, a saber: o liberalismo representado pola liña paterna e o carlismo (absolutismo) encarnado na parte materna.

E así, en non poucas das súas obras podemos encontrar referencias a un mundo rural, tradicional, enraizado na terra galega que, en definitiva, nos remite con frecuencia a unha sociedade estática, de economía agraria nas súas formas máis tradicionais, repetíndose as alusións aos grupos privilexiados do Antigo Réxime: a fidalguía e o clero, con predominio do primeiro, pero tamén as citas aos labregos e as súas relacións de dependencia coas castas anteriores. Por iso, veremos aparecer a miúdo termos como "mayorazgo" (morgado en galego), censos, foros, hidalgo (fidalgo), vinculero (vinculeiro), pazo, cabezalero (cabezaleiro), etc. Isto non quere dicir que Valle-Inclán

descoñeza o novo mundo industrial e burgués que se consolida na súa vila e bisbarra, pero elúdeo ou renega del como logo veremos.

Neste senso, Valle ve con estes ollos á casta fidalga, representada en Don Juan Manuel:

> *... —¿Ves allá lejos un jinete?*
> *—No veo nada.*
> *—Ahora pasa la Fontela.*
> *—Si, ya le veo.*
> *—Es el tío Don Juan Manuel. El magnífico hidalgo del Pazo de Lantañón...(...)*
> *... Es verdad que era magnífico aquel Don Juan Manuel Montenegro. Sin duda le pareció que no acudían a flanquearle la puerta con toda la presteza requerida, porque hincando las espuelas al caballo se alejó al galope. Desde lejos, se volvió gritando: —No puedo detenerme. Voy a Viana del Prior. Tengo que apalear a un escribano... (...)*
> *... A pesar de los años, que habían blanqueado por completo sus cabellos, conservábase arrogante y erguido como en sus buenos tiempos, cuando servía en la Guardia Noble de la Real Persona. Llevaba ya muchos años retirado en su Pazo de Lantañon, haciendo la vida de todos los mayorazgos campesinos, chalaneando en las ferias, jugando en las villas y sentándose a la mesa de los abades en todas las fiestas...*[1]

Ou describe a casa dos vinculeiros así:

> *...La casa del vinculero daba también a una plaza verde y silenciosa donde algunos clérigos paseaban al sol del invierno. Tenía una gran puerta blasonada y un arco que comunicaba con la iglesia del convento, siendo paso reservado para la tribuna que aquellos hidalgos disfrutaban a la derecha del altar mayor, en la capilla del Cardenal Montenegro*[2]

Ata que comeza o bacharelato, Ramón Valle, vive nesa sociedade campesiña, arcaica e profundamente tradicional á que volverá anos máis tarde para instalarse en terras de Cambados e A Pobra do Caramiñal, terras que con frecuencia foron marco das súas tradicións e fonte de lendas, crenzas supersticiosas, á par que canteira de personaxes das súas obras. Mesmo, de aquí partirá a curiosidade de D. Ramón por todo o galego expresada na proxectada *Historia de Galicia*, na liña da relación que mantiña con Manuel Murguía e o Rexionalismo galego[3].

En definitiva, por exemplo, coa saga dos Montenegro, encabezada polo patriarca don Juan Manuel, vello fidalgo de nobre pazo galego, que contempla con impotente rabia e profunda nostalxia como o seu mundo, a arcaica sociedade que representa a Galicia decimonónica –a mesma que Valle Inclán viviu de rapaz- se derruba diante do empuxe da nova e puxante sociedade burguesa, capitalista e liberal[4].

Neste contexto, non só citará con extremo rigor conceptual os termos anteriormente anotados que definen a propiedade do Antigo Réxime, senón que tamén o fará cun elemento vital da economía protoindustrial desta Galicia: os muíños. Así, son constantes as alusións aos mesmos cheas dun grande coñecemento tanto do seu funcionamento, localización, etc.... como do réxime xurídico-consuetudinario dos distintos tipos de propiedade que poden ter. Pero a cousa non remata aquí xa que os mui-

[1] En *Sonata de Otoño*, *O.C*, Pp. 485-486. Vol I. En diante, tódalas referencias literarias remiten a: Ramón María del Valle Inclán. *Obra completa*, Vol I e II, Espasa Calpe. Madrid. 2007.

[2] En *Los Cruzados de la Causa. La Guerra Carlista I. O.C*, Vol. I. P. 707.

[3] En http://cervan tesvirtual.com/ portal /catedravalleinclan/

[4] *Ibidem.*

ños forman parte do denominado ciclo do pan, integrado polos sistemas e tipos de cultivos dos distintos cereais e doutras construcións como son: os hórreos (piornos na bisbarra) onde se almacena o gran durante todo o ano; as eiras, lugar no que mediante a malla se separa o grao da palla; e finalmente, os fornos ou cámaras de cocción da masa de fariña levedada para dar o pan.

Todos estes elementos están amentados nos textos de Valle con gran coñecemento da materia en cuestión, independentemente dos usos simbólicos, e tampouco fallarán as alusión aos rituais que leva todo o ciclo panificador, dende que se sementa o cereal ata que o pan sae do forno: "...*una espiga tiene muchos granos que desgranar, y mucha harina que amasar, y mucho pan que dar. Y las buenas palabras –nuestra abuela decía- son espigas de la era de Dios*..."[5]. Ou na xornada terceira de *El Embrujado*, "Cautiverio", na que se expón: "*... Arde una lumbrada de tojos en la gran cocina, ahumada de cien años, que dice con sus hornos y su vasto lar holgura y labranzas. Una vieja hila sentada debajo del candil. Los otros criados desgranan mazorcas para enviar el fruto al molino*..."[6].

Ao tratamento valleinclaniano destes aspectos van destinadas as seguintes páxinas.

5 En "Geórgicas", *El Embrujado, O.C.* Vol II. P. 1.141.

6 *Ibídem*. P. 1.160.

Los mundos valleinclanianos. A transición do Antigo Réxime ao mundo liberal e ao século XX na bisbarra do Salnés e Vilanova de Arousa

Parécenos importante referir as condicións económicas, sociais, políticas e culturais das terras nas que Valle nace e vive ata a súa xuventude, tamén na madurez e vellez, porque haberán de deixar fonda pegada nalgunhas das súas obras posteriores.

En efecto, a península do Salnés sitúase no sur da provincia de Pontevedra, entre as rías de Pontevedra e Arousa, tendo o actual concello de Vilagarcía como límite administrativo norte mentres que o Grove péchaa polo sur. Representa un ámbito xeográfico cunha marcada influenza litoral que haberá de impoñer a súa pegada sobre as actividades económicas que nel se dean. Pero cara o interior amósasenos unha grande diversidade xeográfica froito da presenza da dorsal do Castrove, que dende as terras do Deza se prolonga cara Vilalonga, dando paisaxes mixtas de fondo de val, moi aptas para a agricultura, irrigadas polo Umia e a pléiade de regatos que nel desembocan, e o pé de monte con acusada pendente e altitudes próximas aos 250 metros no que os cultivos arbóreos e de viña se fan predominantes.

Neste espazo, moi humanizado dende a romanización, déronse importantes novas agrarias, dende a introdución das cepas de viño albariño ata a propia do millo, pataca e demais cultivos americanos. Tamén o mar, explotado dende tempos inmemoriais con técnicas en demasía extensivas experimentará a tecnificación cos novos métodos de extracción intensiva dos





Xábega terrestre e cerco real. Fontes: The Hispanic Society Of America (1924), Reguart (1791-95)

cataláns dende finais do XVIII. A aclimatación e superación das vellas técnicas e métodos de produción suporá un avance nunha sociedade moi masificada dende antigo; o anquilosamento produtivo ou os reveses climatolóxicos, por exemplo épocas de moita seca o choiva, darán como resultado a emigración cara outras terras. Díaz de Rábago, profesor da Universidade de Santiago e titor de Valle-Inclán na mesma explica as diferenzas entre as artes cataláns e patrianas deste xeito:

...Diferencianse los procedimientos industriales catalanes de los gallegos en los artes empleados en la pesca como en la preparación y salazón del género (...). Si más beneficioso el método catalán por arrojar mayor cantidad de grasa, es más sabrosa que la prensada la sardina blanca ó cochada, y aun hoy el país para su consumo no busca ni quiere otra...[7]

Pero ademais, os cataláns trouxeron consigo novos métodos de explotación como o bou, prohibido posteriormente polo enorme estrago que facía nas crías do peixe, ou a xábega que "*...era red barredera que arrastraba consigo la ova y cría y obraba de semejante modo que las parejas del bou...*"[8].

A outra arte ancestral dos patrianos era o cerco real

...que pesca en superiores condiciones, pues ni maltrata la sardina, ni aniquila la cría, y cuya forma y uso fueran reglamentados de antiguo por el Gremio de pescadores de Pontevedra...[9].

Ambas artes facían competencia desleal co xeito e cerco real que para Díaz de Rábago era declarado

...imprudentemente por la Ordenanza de Pontevedra el mejor y más útil instrumento para pescar sardina de cuantos hasta ahora se conocen, pues con ella ganan la vida todos los marineros pobres y ricos, acompañándose dos o tres individuos en una lancha ó dorna, difundiéndose la utilidad de esta pesca entre todos los matriculados...[10]

[7] DÍAZ DE RÁBAGO. JOAQUÍN: *La industria de la pesca en Galicia. Estudio sociológico*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, Gaesa, La Coruña, 1989, P. 17.

[8] *Ibídem*. Pp. 17-18.

[9] *Ibídem*. P. 19.

[10] *Ibídem*, Pp. 18.19.

Para datas previas ao mundo liberal do XIX a poboación da bisbarra caracterízase por ter unha elevadas densidades, en torno aos 100 h/km^2 entre o XVIII e o XIX, un claro envellecemento froito da bonanza climatolóxica e do desenvolvemento dunha base agropecuaria diversificada en cultivos e sistemas, ascenso constante da poboación dende o XVII ata o XIX no que, nos seus comezos, atopamos signos de saturación e, finalmente, unha emigración moi selectiva por sexos na que o factor masculino emigra con profusión dende finais do XVII ata ben entrado o XIX. Castela e Portugal serán os destinos escollidos con preferencia e as causas teñen que ver cos ciclos económicos. Feito tráxico este da emigración porque produce altas taxas de feminidade, descenso brusco da natalidade, mortalidade e nupcialidade e aumento dos fillos ilexítimos. Con todo, aínda que a esperanza de vida ao nacer é alta e as taxas de mortalidade infantil son baixas, todo parece indicar que o crecemento real da poboación e o nivel de substitución será cousa difícil de conseguir[11].





Mulleres espallando millo a secar en Vilanova e muller cortando patacas para semente. Fontes: Arquivo da Memoria Gráfica do Concello de Vilanova de Arousa (en diante AMGCVA) e The Hispanic Society Of America (1924).

Na agricultura a nota predominante é a introdución do millo dende o século XVII, perfectamente aclimatado no XVIII, que ven a substituír ao "mijo" ou millo miúdo, do que toma o nome e a facer retroceder tódolos cultivos cerealeiros ou non. Millo que unha vez aclimatado producirá unha auténtica revolución nos ciclos e sistemas produtivos así como un incremento desmesurado da poboación[12].

> *...Tenían una sonoridad antigua: eran primitivas y augustas, como los surcos del arado en la tierra cuando cae en ellos la simiente del trigo y del maíz...*[13].

[11] PÉREZ GARCÍA, JUAN MANUEL: *Un modelo de sociedad rural de Antiguo Régimen en la Galicia costera: la Península del Salnés (Jurisdicción de la Lanzada)*, Universidade de Santiago de Compostela. 1979. Pp. 62-63, 148-149.

[12] LEAL BÓVEDA, JOSÉ MARÍA: *As construcións do ciclo do pan na Mariña de Lugo*. Excma. Deputación de Lugo. No prelo.

[13] En *Sonata de Invierno. O.C*, Vol.I, P. 526.

Este aumento real da produción non supuxo, nembargante, un verdadeiro desenvolvemento, senón que serviu para manter unha poboación rural cada vez máis densa. Asistimos a unha fase de crecemento simple que fai posible o aumento do benestar real do campesiño en función dun mal reparto da área de cultivo. Crecemento indubidable que, en consecuencia, é compatible coa insuficiencia dos máis.

Outros cultivos que viñan a sanear a economía caseira eran a pataca e a vide pero estaban moi expostos á diferentes ciclos de pragas que os asolaban. A fame era a consecuencia seguinte, e se viña acompañada por andazos coma o cólera ou o tifo, provocados polos detritos que deixaban as mareas nas ribeiras da vila e proximidades, chegaban as pandemias como aconteceu no 1853[14].

Sobre o viño exponnos Valle que o fidalgo

> *...Don Juan Manuel tenía gran predilección por el tinto de la Fontela, guardado en una vieja cuba que acordaba al tiempo de los franceses. Impacientándose porque tardaba en subir de la bodega, se detuvo en medio de la biblioteca: ¡Ese vino!... ¿O acaso están haciendo la vendimia? Todo trémulo apareció Florisel con un jarro que colocó sobre la mesa. Don Juan Manuel despojóse de su montecristo, y tomó asiento en un sillón: Marqués de Bradomín, te aseguro que este vino de la Fontela es el mejor vino de la comarca. ¿Tu conoces el del Condado? Éste es mejor. Y si lo hiciesen eligiendo la uva, sería el mejor del mundo...*[15]

Neste senso, en *Cara de Plata, Comedias Bárbaras I*, os segundóns de Don Juan Manuel golpean a porta do mesón reclamando a presenza do dono mentres acode La Coima:

> *...LA COIMA.- ¿Qué se ofrece? CARA DE PLATA.- Apronta un jarro. LA COIMA.- ¿Del Ribero o de la tierra? DON PEDRITO.- Sea moro, y sea del infierno. LA COIMA.- Todo él es moro. DON MAURO.- ¡Un jarro de cada cual, Marela! LA COIMA.- Don Mauro falló el pleito. DON ROSENDO.- Sobra el de la tierra donde está el Ribero. EL MARAGATO.- ¡Buenos mostos, en Castilla! DON PEDRITO.- A los mostos castellanos les mata el gusto a la corambre. EL MARAGATO.- No lo cuento yo como tacha. DON FARRUQUIÑO.- Cada vino reclama su sacramento. Rueda blanco, propio para compartir una tortilla de chorizos. Espadeiro de Salnés, bueno para refrescar en el monte, o en una romería o en juego de bolos. Ribero de Avia, para las empanadas de lamprea y las magras de Lugo. Cada vino tiene su correspondencia en la vida, igual que todas las cosas...*[16]

Ou en *Romance de Lobos* cando lle responde ao Cabaleiro que desexa morrer en paz:

> *...¿Quiere hacerse ermitaño el Señor Mayorazgo¡ Iráse el loco a reinar en sus palacios. Tendrá su manto de una sábana blanca y su corona ribeteada de papel. Tendrá su mesa con pan de trigo y cuatro odres haciendo una cruz. El uno del vino del Ribero, el otro de vino de la Ramallosa, el otro de vino blanco Alvariño y el otro del buen vino que beben los abades en la misa, y si parida, el ama de casa. ¡Iráse el loco a los palacios del Señor Mayorazgo!..*[17]

Na gandería prodúcese tamén un incremento notable da produción con predominio das especies vacúas e de cerda en detrimento do lanar e equino. Incremento que non significará unha democratización da propiedade xa que serán os menos os que teñan a meirande parte da cabana. Nobreza local e burguesía afidalgada parecen copar a posesión do censo gandeiro[18] que

[14] Proceso narrado por LEAL BÓVEDA, JOSÉ MARÍA: *Breves apuntamentos para a Historia gráfica de Vilanova*". Bañosprint. 2011. P. 59.

[15] En *Sonata de Otoño. O.C.* Vol I. p. 492.

[16] En *Cara de Plata, Comedias Bárbaras I, O.C.* Vol. I. P. 295.

[17] En *Romance de lobos. O.C.* Vol. II. P. 509.

[18] PÉREZ GARCÍA, JUAN MANUEL: *Ibidem*. Pp. 81-82.

vai perdendo connotacións extensivas para pasar a telas intensivas. Con todo, o primeiro dos aspectos é patente neste texto de Valle:

> *La molinera baja a franquearles la cancela, pero la ventera y la zagala quedan en el camino hasta que una a una pasan las ovejas, después, cuando el rebaño se extiende por la era, entran suspirando. La molinera hundía sus toscos dedos de aldeana en el vellón de los corderos. —¡Lucido ganado!*
> *—¡Lucido estaba!*
> *—¿Por acaso hiciéronle mal de ojo?*
> *—¡Todos los días de muere alguna oveja!*
> *Las tres mujeres esperan bajo el emparrado de la puerta. El gallo canta subido al patín. Las gallinas siguen picoteando en la yerba y la molinera les arroja los últimos granos de maíz que lleva en la falda…(…)…Ádega sacó las ovejas al campo. Era una noche de montaña, clara y silenciosa, blanca por la luna. Las ovejas se juntaban en la mitad del descampado como destinadas a un sacrificio en aquellas piedras célticas que doraban líquenes milenarios, la vieja y la zagala bajaron por el sendero: el rebaño se apretaba con tímido balido, y el tremante campanilleo de las esquilas despertaba un eco en los montes lejanos donde dormían los lobos. (…)… La vieja y la zagala al encontrarse delante del atrio, se santiguaron devotas y temerosas. Las ovejas que entraban apretándose por la cancela, derramábanse después en holganza mordiendo la hierba lozana que crecía entre las sepulturas. Las dos mujeres corrieron de un lado al otro por juntar el rebaño y luego lo guiaron hasta la fuente donde las ovejas habían de beber para que quedase roto el hechizo…”*[19].

Ovellas percorrendo a igrexa e eiras de Estacas, Cuntis. Fonte: Leal.

No mar prodúcese a chegada dos cataláns que explotan, con métodos novos, os recursos pesqueiros das rías galegas en xeral e en particular a de Arousa mediante a salga da sardiña e a súa difusión comercial no Mediterráneo e noutra partes da Península grazas a comerciantes que inician empresas de gran empuxe[20]. Con todo, a asimilación dos patrianos polos novos tempos introducidos por estas xentes parece ser pronta aínda que tamén habería reaccións contrarias tal e como recolle Cornide:

> *…Vivía* (refírese a Galicia) *en el seno de la paz y la abundancia. Gozaba de los frutos de su costa y suelo, sin la zozobra de perderlos en el futuro, extraíalos en naves propias a los países extranjeros y las retornaban cargadas de muchos géneros de preciso consumo, y de gruesas sumas, que aumentaban su moneda. Ignoraba las fatales consecuencias del luxo, porque no lo conocía y he aquí se presentan los industriosos catalanes, esos holandeses del mediodía, que vinculan su subsistencias en los productos de su industria, esos hombres especuladores cuyas operaciones dirige sólo el interés y derramándose en varias colonias de pescadores, y traficantes por la costa, ocupan hasta la más pequeña ensenada, emprenden la ruina de su pesca, trastornan el comercio de sus naturales, dexándolos en una sujección precaria, abusan de la sencillez de los incautos pescadores, empeñándolos en contratos que causan su ruina; y anticipándoles en vinos y aguardientes el valor de su futuro trabajo, vician sus costumbres y fomentan su ociosidad, pues no pudiendo el deudor disponer*

[19] En *Flor de Santidad. O.C.* Vol. I. Pp. 622-623.

[20] VILLARES PAZ, RAMÓN. *Textos e materiais para a historia de Galicia*. Textos Enseñanza/Crítica. Barcelona. 1990. P. 99.



A finais do XIX e principios do XX a inexistencia de vías de comunicación era patente na comarca e o estado das que había amosábase moi deficitario. Contrución da ponte sobre o Umia na estrada de Vilagarcía a Pontevedra a principios do XX. Fonte: Museo de Pontevedra.

de su producto, le mira con tedio y le refuta por perdido..."[21].

A nova industria vese favorecida pola presenza de salinas na Lanzada[22], actividade económica que posiblemente lle dera nome a bisbarra do Salnés (Terra Saliniense) segundo Sarmiento. Aínda así, a insuficiencia do volume produtivo provoca a importación de sal portuguesa das terras de Aveiro, Setubal e outras.

A comercialización dos produtos facíase por mar, fundamentalmente, o procedente da industria de transformación da pesca cara o litoral portugués e mediterráneo, e por terra a lombos de bestas xunguidas por maragatos cara o interior peninsular. O comercio local realizábase por medio dunha rede viaria de camiños en moi mal estado e estaba suxeito a unha morea de impostos de peaxe, pontádego, etc... que gravaban e dificultaban a actividade económica. Localmente, as feiras máis importantes eran as de Cambados-Fefiñáns e Pontearnelas pero a precariedade das vías de comunicación, inexistentes ou constituídas por camiños de ferradura ou carro en moi mal estado, impedía chegar a elas con normalidade. Neste senso, Lucas Labrada advírtenos de que "*...hacia la ría de Arosa el mercado y feria fundamental era el de Cambados-Fefiñanes, importante villa marinera, pero en esta dirección o bien tenían que superar la barca de las Estacas con sus naturales limitaciones, situada en la desembocadura del río Umia, o bien remontar dicho río hasta el paso de Puente Arnelas, al aparecer con grandes deficiencias a finales del siglo XVIII...*"[23]. O mesmo autor sinala que "*...Destaca el paso de Puente Arnelas que es indispensable reedificar ya que causa grandes deficiencias de granos en invierno*

[21] CORNIDE, J.: *Memoria sobre la pesca en Galicia*, Madrid, 1774, Ps. 59-60.

[22] LEAL BÓVEDA, JOSÉ MARÍA: *Breves apuntamentos para a memoria gráfica de Vilanova*, Bañosprint, 2011. Pp. 12-16.

[23] LUCAS LABRADA, J.: *Descrición económica del Reino de Galicia*. Ferrol. 1804. Reed. Galaxia. 1971. P. 169. Citado por PÉREZ GARCÍA, JUAN MANUEL: *Ibidem*. Pp.135-136.

porque los carros no pueden vadearlo…"[24]

—Ganados de Lantaño siempre tuvieron paso por Lantañón.
—Perdieron el pleito los alcaldes y no vale contraponerse.
—Eso aún tenemos que ventilarlo.
—No te metas a pleito con hombres de almenas. -¡Casta de soberbios! El fuero que tienen pronto lo perdían si todos nos juntásemos. ¡No es más tirano el fuero del Rey!
—Ya hubo reyes que acabaron ahorcados.
—En otras tierras.
—¡Montenegros! ¡Negros de corazón! (…).
—¡Alto, compañeros!
—¿Qué se ofrece?
—En Lantañón parace ser que ahora sacan el fuero de negar el paso a los que transitan para la feria de Viana. ¿Estáis conformes en ello?
—¡Si hay ley!
—Ni ley ni poder para negarnos camino, tiene el Vinculero.
—¡Mucho aventuras! -Tanto no juego, pero habría que deliberarlo. Conforme el texto de los pasados, nos debe servidumbre el dominio de Lantañón. Eso conforme el texto de nuestros mayores.
—No vale contraponerse. El vinculero ganó el pleito que tenía con los alcaldes.
—¡Fue mal sentenciado! Y todos a una, puestos en la de pasar, nos reímos de papeles…"[25].

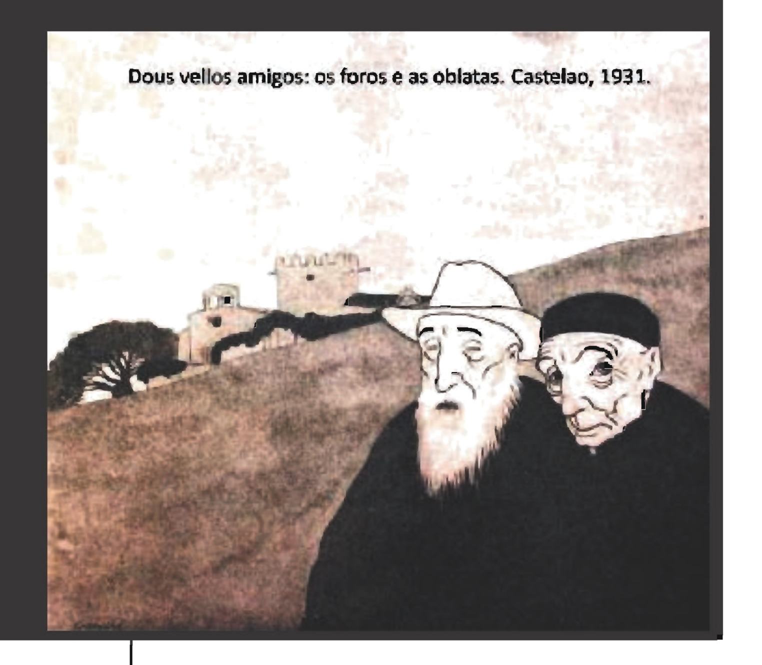
Mesmo, a Vilanova decimonónica apenas conta con vías de comunicación interiores e exteriores e, en todo caso, o tránsito de persoas e carros faise por camiños de terra que xeralmente están en moi precarias condicións, agravadas cando chove. Este déficit ponse de manifesto nos numerosos intentos das sucesivas corporacións municipais do século XIX por dotar ao núcleo das vías necesarias. Así, por exemplo, nas actas do Concello de 1848 o Pleno recoñece o estado ruinoso dos camiños e nomea un representante por cada parroquia para que elabore un informe coas necesidades destas neste senso. Se as comunicacións interiores estaban desta guisa, as exteriores aínda andaban peor. Deste modo, a saída cara a Pontevedra polo Esteiro e o Cruceiro Novo non se podía realizar cando subía a marea, así que o núcleo quedaba illado. Para solucionar o atranco, no 1851 o Municipio toma cartas no asunto e decide a construción dun novo vial que dende o Cruceiro da Barca pasase polas agras da Frada e das Collonas, desembocase no herbal de Juan Alvarellos e extremo do esteiro de Currás e dende aquí, cunha rampla ou paredón, comunicase coa igrexa de Caleiro.

Algo parecido se entresaca do libro de actas do Concello de 1851, no que se dá conta dunha reunión da corporación municipal cos maiores contribuíntes. Nela recoñécese a inexistencia de viais de primeira orde que comuniquen Vilanova co distrito, coa provincia e con Vilagarcía pero, ao mesmo tempo, detállase que os gastos de apertura destes non poden ser asumidos na súa totalidade polo Consistorio, de modo que se decide solicitar cartos ao Goberno central e á Deputación provincial.

Todo apunta a que os organismos oficiais non foron moi dilixentes á hora de conceder axudas porque nas actas do 1862 inclúense unha serie de camiños que se deben realizar ou reparar. Entre eles estaban a unión con Cambados, capital do partido xudicial, por Caleiro e San Mi-

[24] PÉREZ GARCÍA, JUAN MANUEL: *Ibidem*. Pp.136.

[25] En *Cara de Plata. O.C.* Vol II. Pp. 273-274.


Dous vellos amigos: os foros e as oblatas. Castelao, 1931.

No 1931 Castelao retrata así dúas das lousas que pesan sobre a agricultura galega. Castelao 1931.

guel coa *construción* dunha pontella sobre o río de Currás; o enlace por Caleiro e Tremoedo coa estrada de Cambados a Pontevedra; e a propia con Vilagarcía por Caleiro e San Salvador de Sobradelo. En anos seguintes o estado de cousas seguiu igual e o déficit de infraestrutura viaria viuse incrementado, polo que se decide no Órgano Municipal que se aprema aos contribuíntes municipais a colaborar con prestacións persoais no arranxo e apertura dos camiños veciñais. Atendendo a que dende setembro a febreiro os labores do campo minguan considerablemente, decídese que sexa neste período no que se realicen as tarefas nos camiños. Os homes afectados por estes traballos tiñan que ter 18 anos cumpridos e non pasar dos 60, e as achegas quedaban establecidas en tres reais por día de traballo e oito por carro de bois. Con todo, no 1859 seguíase nas mesmas e sinálase que no distrito non hai "caminos de primer orden y desde luego consideran necesarios para franquear y como de segundo orden los que en esta capital se dirigen á la provincia, al Partido y á la Villa de Villagarcía en los cuales ya hay algo trabajado, pero no ahorrado el producto de dichas jornadas para los trabajos que aquellos necesitan, sólo podrá llevarse á cabo con alguna subvención que para el Gobierno de la Provincia y Diputación provincial se acuerden...", e respecto dos de segunda orde dise que "los caminos de segundo orden necesarios en el Distrito, son el que de esta villa á la capital del partido Cambados, y el de esta villa á la de Villagarcía, sin que exista en el Distrito ninguno de primer orden. Que habiéndose rectificado el padrón de prestación personal y comunicado su resultado á los vecinos, optaron por prestar este servicio personalmente, o a medio de jornaleros por su cuenta, resultando las peonadas siguientes: de personas. 2.730; de yuntas: 1.350 y de carros: 1.338. Total 5.418 peonadas, distribuyéndose así entre las parroquias: Villanueva: 325; Bayón: 1150; Caleiro: 1203; Tremoedo: 810; András: 350; Deiro: 560 e Isla: 620"[26].

A propiedade da terra ven moi definida pola presenza sempiterna do foro, algo máis das ¾ das terras cultivadas seguidas por outras formas de tenencia como a directa ou o arrendamento a curto prazo. Seguindo a Pérez García (1979), entendemos por foro un tipo de contrato no que as partes concertantes configuran un réxime de aproveitamento da terra en virtude da división entre dous conceptos fundamentais: directo dominio e dominio útil. A permanencia do directo dominio nas mans da entidade propietaria permítelle controlar a propiedade a través do xogo de dous conceptos fundamentais: o laudemio (dereito a percibir por parte do aforante unha parte proporcional

[26] *Libros de Actas do Concello. Ano 1859*. Recollido por LEAL BÓVEDA, JOSÉ MARÍA: *Ibídem*. P. 69.

variable do prezo das transferencias verificadas dentro das diferentes partes que compoñen un foral dependente da relación xurídica dos compoñentes das transferencias) e a loitosa, "solariega" e xurisdicional (sería o pago da mellor cabeza de gando á morte de cada un dos foreiros. Tamén podía ser fixada en forma de diñeiro á morte do rei ou do cabezaleiro)[27].

"...No 1890 Josefa Montenegro y Saco, *de ochenta años, viuda y propietaria* e Dolores, xa con 50 anos, viúva e propietaria, véndenlle a Manuel Llauger, como dona a primeira e usufrutuaria vitalicia a segunda, as anteriores e seguintes rendas forais: "...*diez ferrados de mediado, igual a un hectolitro, cincuenta y cinco litros y ochenta centilitros que por el foral titulado de Besada, satisfizo en lo antiguo la viuda de Manuel Leiro y hoy satisface Manuel Rial Portas*[28]*..., ...cuatro ferrados y medio de maíz y una gallina que paga José Ramón Martínez..., ...el foro de las Aduanas de cuatro ferrados y medio de maíz grueso y una gallina, que pagan los herederos de Ceferino Vidal. Radican los predios forales en la parroquia de San María de Caleiro. Hizo ambas adquisiciones D. Francisco Peña, durante su matrimonio con la Dª Josefa Montenegro y Saco. En el testamento cerrado que ambos cónyuges otorgaron por ante mi (*polo notario de Cambados Pedro Sánchez López*) en dieciocho de diciembre de mil ochocientos sesenta y nueve, abierto por el Sr. Juez de primera instancia del partido y de su orden protocolariado en mi registro de instrumentos públicos del año de mil ochocientos ochenta y dos, bajo el número cincuenta y nueve de orden, con el cual falleció el testador D. Francisco Peña el día treinta y uno de marzo de aquel año, han hecho los mismos cónyuges división de sus bienes entre sus hijos D. José y Dª Dolores, y en ella adjudicaron la Dª Dolores, para después del fallecimiento del otorgante sobreviviente, las dos porciones de renta foral expresada, haciendo designación de ellas de esta manera: la viuda de Manuel Leiro, por el foral de Besada, diez ferrados de mediodía, José Ramón Martínez, cuatro ferrados y medio de maíz y una gallina. Por estos títulos pertenecientes como va dicho, en usufructo vitalicio a Dª Josefa Montenegro y Saco y en nuda propiedad a su hija Dolores Peña Montenegro; y aunque han pagado oportunamente el impuesto de Derechos reales, no las inscribieron hasta ahora a su favor en el Registro de la Propiedad..."* Por estas partidas de renda foral citadas, Manuel Llauger tivo que pagar un total de seiscentas sesenta e cinco pesetas, ás que lles hai que sumar 1.290 da compra anterior, que supuñan un total de 1.955. Segundo datos achegados por Artiaga Rego para as comarcas de Tui e Santiago, esta cantidade podíase considerar bastante alta. A escritura formalizábase en 1890 diante de Manuel Abalo Oubiña e Manuel Pérez Rodríguez, que actuaban como testemuñas..."[29].

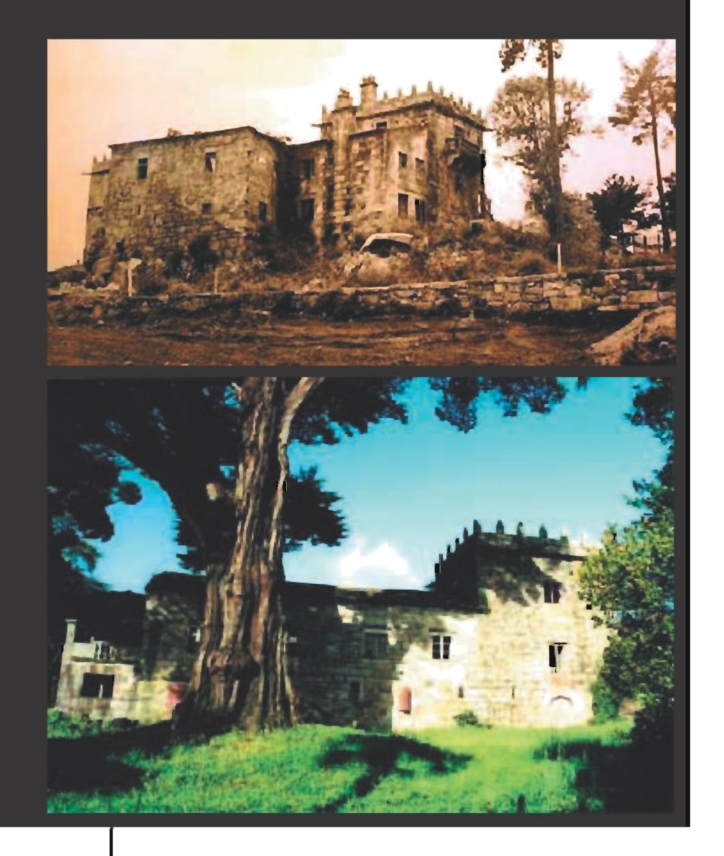
Nestas, a propiedade está moi desigualmente repartida e lémbranos Eiras Roel (1969) que a comezos do XVIII o Igrexa conservaba entre o 62 e o 81 % da propiedade do solo, nas distintas parroquias que compuñan o territorio de Vilanova de Arousa[30]. Pola súa parte García Fernández (1975), sinálanos que antes das desamortizacións do XIX a Mitra compostelá

[27] PÉREZ GARCÍA, JUAN MANUEL: *Ibídem*. Ps.13-14.

[28] Como xa quedou indicado, este foro pertenceu ao expriorado de Vilanova de Arousa, dependente dos bieitos de Santiago, cuxas propiedades foron vendidas nas desamortizacións unha vez suprimida a orde.

[29] LEAL BÓVEDA, J. Mª; VENTOSO MARTÍNEZ, JOSÉ: "Das Desamortizacións á crise finisecular. O periclitar da fidalguía galega -O caso dos Peña Cardecid e Saco Bolaño- e a venda dos foros do "Agro das Sinas" por Valle-Inclán en 1923 en Vilanova de Arousa". En *Cuadrante, nº 22*. 2011. Pp. 105-107.

[30] EIRAS ROEL, A.: *Un vecindario de población y de estadística en el siglo XVIII. Cuadernos de Estudios Gallegos*. 1969. T. XXIV. Ps. 489-527.



Pazos do Rial, Vilanova de Arousa e Quintáns, Meis, moradas da fidalguía do Salnés. Fontes: Rañó, Leal.

era propietaria na mesma proporción anterior[31]. O resto ficaba nas mans dos fidalgos e, moito menos, nas dos labregos. Aínda así, o réxime foral é máis duro no estamento laico, fidalgo, que no alto eclesiástico e acada unha ratio media que duplica claramente á que impoñen os principais mosteiros da comarca[32] que, se ben marcan dominio xurisdicional, apenas contan con propiedade foral na comarca en cuestión. Pola contra o clero regular si acumula renda foral e ten nelas unha importante fonte de ingresos que destina a construción, consumo e caridade.

Resumindo, a organización social do Antigo Réxime na bisbarra do Salnés caracterizábase polo inmobilismo propio dunha sociedade estamental, con pertenza a unha casta ou outra por sangue ou berce. Dentro deste panorama fanse patentes o mundo rural e a posesión e distribución da riqueza de orixe agraria. En efecto, nobres absentistas, fidalgos de pazo e eclesiásticos de moi desigual rango son os titulares de grandes patrimonios agrarios constituídos basicamente por rendas da terra e ingresos decimais e forais, sen perderen por completo vellos privilexios señoriais. Pero a novidade máis importante do Antigo Réxime galego é a aparición da fidalguía intermediaria, cuns patrimonios xa plenamente constituídos dende mediados do XVII, dunha forte pegada económica, social, política e cultural no Salnés. Ademais das rendas, os fidalgos dispoñían de terras arredor das súas casas e pazos e así como os mosteiros tiñan amortizada a súa riqueza, os fidalgos tiñana baixo o réxime de morgado[33]. O destino que os rendistas daban aos seus ingresos eran, principalmente, o consumo diario ou suntuario, a merca de terras e rendas, ou a acumulación de gran que lles reportaba grandes cantidades de cartos destinados posteriormente á especulación neste mercado.

[31] GARCÍA FERNÁNDEZ, JESÚS: *Organización del espacio y economía rural en la España Atlántica*. Siglo XXI. Madrid. 1975.

[32] PÉREZ GARCÍA, JUAN MANUEL: *Ibidem*. Ps. 39.

[33] VILLARES PAZ, RAMÓN: *Textos e materiais para a Historia de Galicia*. Enseñanza/Crítica. Crítica. Barcelona. 1990. Ps. 99-100.

...—*El tío Don Juan Manuel quiere que le acompañes* (Dille Concha ao Marqués de Bradomín). *¿Te lo ha dicho? Mañana es la fiesta del Pazo: San Rosendo de Lantañón. Dice el tío que te recibirán con palio.*
Don Juan Manuel asintió con un ademán soberano:

—Ya sabes que desde hace tres siglos es privilegio de los Marqueses de Bradomín ser recibidos con palio en las feligresías de San Rosendo de Lantañón, Santa Baya de Cristamilde y San Miguel de Deiro. ¡Los tres curatos son representación de tu casa! ¿Me equivoco, sobrino?

(Dí Concha referíndose ao Marqués de Bradomín) *—¡Supiera al menos cómo se compone el blasón de la noble casa de Montenegro!*

*(*Di don Juan Manuel referíndose ao amentada blasón) *—¡Como que es el más ilustre de los linajes españoles! españoles y tudescos, sobrina. Los Montenegro de Galicia descendemos de una emperatriz alemana. Es el único blasón que lleva metal sobre metal: Espuelas de oro en campo de plata. El linaje de Bradomín también es muy antiguo. Pero entre todos los títulos de tu casa: Marquesado de Bradomín, Marquesado de San Miguel, Condado de Barbanzón y Señorío de Padín, el más antiguo y más esclarecido es el Señorío. Se remonta hasta Don Roldán, uno de los Doce Pares…"*[34].





Hórreos da rectoral de Araño, Rianxo, o máis longo de Galicia, e do pazo do Cabido, Baión, Vilanova de Arousa. Dous bos expoñentes da moita rapiña que igrexa e fidalguía exercían sobre os máis. Fonte: Leal.

Leal Bóveda (1998), nun estudo sobre os hórreos da comarca de Caldas de Reis, sinala que as construcións máis volumétricas e de mellor factura construtiva pertencían precisamente ás casas nobres, afidalgadas ou ás rectorais parroquiais xa que necesitaban grandes celeiros onde almacenar o froito da súa rapina sobre os labregos. Hórreos señoriais como os dos pazos do Rial, A Moroza, Cabido, Fontán, Vista Alegre, Sobrán, Barrantes, Señoráns de Arriba, Gondarei de Arriba, etc… así o testemuñan[35].

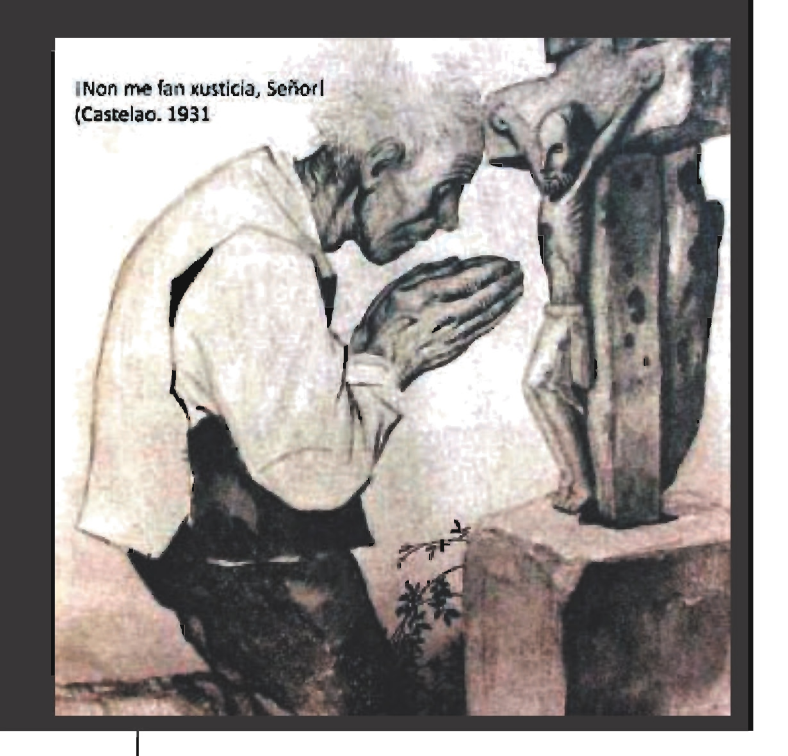
> *…Hay nueve leguas de jornada y malos caminos de herradura, trasponiendo el monte. Adelantó su mula para enseñarme el camino, y al trote cruzamos la quintana de San Clodio, acosados por el ladrido de los perros que vigilaban en la eras atados bajo los hórreos…*[36].

O clero, pola contra, como se especificou destina estes

[34] En *Sonata de Otoño. O.C.* Vol. I. Pp. 492-493.

[35] LEAL BÓVEDA. J. Mª.: *Os hórreos da Terra de Caldas de Reis*. Deputación de Pontevedra. Vigo. 1998. P. 58. Este autor tamén dá conta de cómo o labrego enche o seu piorno de palla, como sinónimo de fartura, cando é preciso atopar parella para algún fillo ou filla.

[36] En *Sonata de Otoño. O.C.* Vol. I P. 459.



A inxustiza retratada por Castelao. 1931.

ingresos ás construcións e ás esmolas contribuíndo a dar estabilidade ao sistema. Por outra banda, hai que destacar o predominio do clero como titular de señoríos e a escasa importancia do reguengo.

Os campesiños traballadores, entre o 60 e 70 % da poboación considerada, tiñan que facer fronte, pois, a unha elevada e variada cantidade de detraccións dos seus ingresos, fosen rendas, décimos ou primicias, sendo as súas condicións cotiás de vida pouco satisfactorias. Esta sociedade tradicional non estaba exenta de pequenos e grandes conflitos. Os primeiros adoitaban resolverse nas xustizas locais ou na Audiencia coruñesa. Entre os conflitos de maior relevancia e de carácter permanente durante o antigo Réxime, poden sinalarse os relacionados con asuntos xurisdicionais ou señoriais, como pago de loitosa, fumádego e doutro tipo, dos que os campesiños loitaban por liberarse. Preitos máis singulares son os constituídos pola polémica dos despoxos a mediados do século XVIII[37]. Charlín Pérez (2000), moi atinadamente, da conta dos preitos e revoltas na Galicia de Valle Inclán facendo fincapé no costume tan enraizada que tiñan os galegos de acudir á xustiza ou como os fidalgos, personalizados na figura de Don Juan Manuel ou na do seu bisavó, a tomaban pola súa man[38].

...Por lo alto de la cuesta, trotando sobre un asno, asomaba un jinete y todos reconocieron al escribano malvido. Cuentan que entonces mi bisabuelo se volvió a las cavadores que estaban en la heredad:
—Tengo la escopeta cargada con postas. ¿alguno de vosotros quieres hacer un buen blanco?
Al pronto todos callaron. Luego destacóse uno entre los más viejos:
—El gavilán vuela siempre sobre el palomar. Uno se mata y otro se viene.
—¿No queréis aprovechar la carga de mi escopeta?
Respondieron varias voces con ahínco:
—¡Somos unos pobres señor mayorazgo! ¡Cativos de nos! ¡Hijos de la tierra!
Águeda la del Monte se levantó con el regazo lleno de piedras:
—¡Las mujeres hemos de sepultar a los verdugos! El escribano mirando tanta gente en el camino, iba a torcer por un atajo, pero mi bisabuelo parece ser que le llamó con grandes voces:
—Señor Malvido, acá le estamos esperando para hacer una buena justicia.
Respondió el otro muy alegre:
—¡Falta hace señor mayorazgo! ¡Esa gente es contumaz!

[37] VILLARES PAZ, RAMÓN: Ibídem. P. 100.

[38] CHARLÍN PÉREZ, FCO. XAVIER: "*Preitos e revoltas na Galicia de Valle-Inclán*". En *Cuadrante*. Nº 5. 2000. Pp. 5-36.

> *Se acercó trotando. Mi bisabuelo, muy despacio, echóse la escopeta a la cara: Cuando le tuvo encoñozado le gritó:*
> *—¡Ésta es mi justicia, señor Malvido!*
> *Y de un tiro le dobló en tierra con la cabeza ensagrentada. Águeda la del Monte se arrodilló con los brazos bien abiertos, al pie de mi bisabuelo, que posó su mano blanca sobre la cabeza de la centenaria, y le dijo:*
> *—¡Buena leche me has dado, madre Águeda!...*"[39].

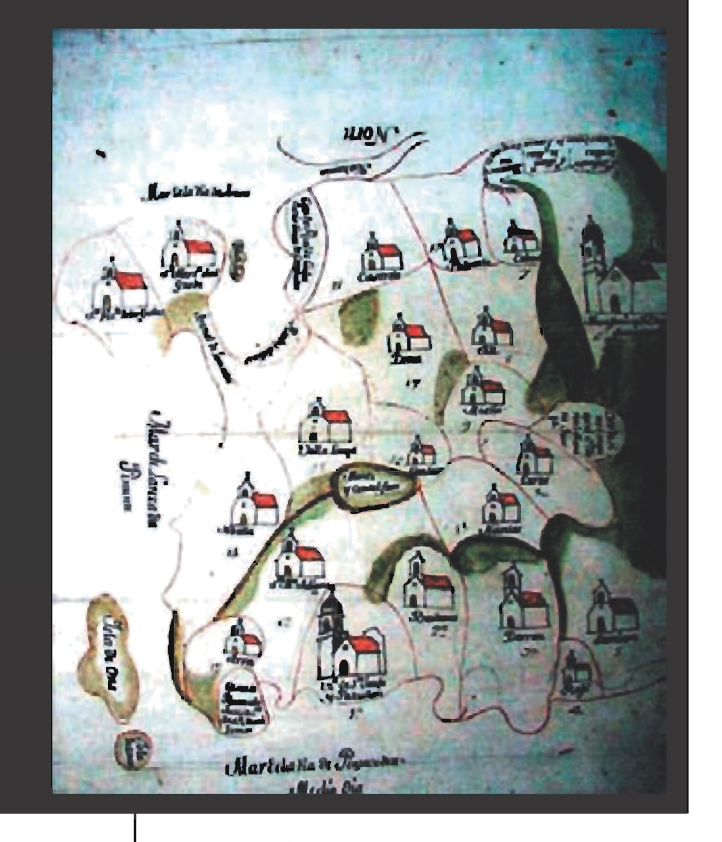
A organización administrativa do Antigo Réxime previa á Constitución de Cádiz de 1812, presentaba unha grande diversidade segundo fosen os propietarios das terras en cuestión. Así, podía haber propiedades do rei, dos señores eclesiásticos e civís, das igrexas ou mosteiros ou dos propios veciños. A orixe destes coutos e xurisdicións remóntase á Idade Media segundo López Ferreiro, que apunta que os coutos das igrexas e mosteiros formaban un termo pechado, arredor dunha igrexa ou convento, e os seus moradores eran considerados vasalos das devanditas institucións, que os rexían e administraban por medio dun xuíz ou mordomo, designado polo superior da comunidade. Respecto da xurisdición señorial vemos que eran territorios que aqueles adquirían, tanto por herdanza, doazón, compra ou contrato, e administraban con autoridade propia nomeando xuíces, mordomos e escribáns.

Todo parece indicar, segundo Miñano, que esta diferenza entre coutos eclesiásticos e señoriais desaparece na Idade Moderna e dáselle o nome de xurisdición aos que comprenden máis dunha parroquia, e de couto os que só teñen unha. Aínda que en realidade, esta distinción non era tan exacta como parecera desprenderse das liñas anteriores pois o certo é que na provincia de Santiago existían coutos con máis dunha parroquia e xurisdicións cunha soa. Así, tanto nun caso coma noutro non había a teórica división de poderes posto que, no ámbito local, xuíces e alcaldes entendían de todas as causas civís e criminais e de todo o pertencente ao goberno político e económico da súa xurisdición. Tan só tiñan como ente superior á Audiencia.

Xuíces e alcaldes eran nomeados polos señores xurisdicionais, civís ou eclesiásticos, por un período de tres anos e, xeralmente, eran persoas acomodadas, con certo grao de formación básica. Dende logo, tendían a perpetuar o poder finisecular das estruturas podentes. Este será o panorama tan disgregado que atope Floridablanca no século XVIII cando elabore a división administrativa preliberal na que Galicia queda desta forma: unha Provincia-Reino como circunscrición político administrativa de primeiro grao, sete provincias, como ámbitos territoriais de representación que abranguen sete principais cidades galegas, e unha subdivisión provincial en xurisdicións e coutos, compostos á súa vez por entidades máis pequenas, as parroquias.

[39] En "Mi bisabuelo", *Jardín Umbrío. O.C.* Vol I. Pp. 282-283.

Neste caso, Vilanova aparece xa como xurisdición propia xebrada da antiga da Lanzada. Nela intégranse a parroquia de Godos, de señorío real, Paradela, Briallos e Bamio, de señorío de abadengo e xurisdición ordinaria do arcebispo de Santiago; Lois, de señoríos de abadengo e secular e xurisdición ordinaria nas mans do arcebispo de Santiago e de Antonio Troncoso; A Illa, de señorío eclesiástico e xurisdición ordinaria polo mosteiro de San Martiño Pinario



e a Orde de San Bieito; San Tomé do Mar faise cargo de Deiro, de señorío secular e xurisdición ordinaria nas mans do Marqués de Monte Sacro; e, finalmente, as parroquias de András, Baión, Caleiro, Tremoedo e Vilanova, con señorío de abadengo e xurisdición ordinaria polo arcebispo de Santiago.

As cousas van volver cambiar cando se elabore o *Catastro de Ensenada* aló polo 1750, data que marca o xerme do nacemento do que poderiamos chamar "concellos". Así, malia que é certo que os xuíces ordinarios seguen a ser nomeados polos señores, hai casos nos que o común dos veciños fai o mesmo cos procuradores, rexedores, concelleiros, mordomos, xuíces ou rexedores pedáneos das parroquias. Con todo a realidade queda como segue: a Illa ten un alcalde-xuíz do couto con atribucións plenas dun corrixidor en materia de xustiza e goberno e Vilanova convértese en xurisdición, dividida en catorce parroquias baixo a tutela do señorío do arcebispo de Santiago, quen nomea xuíces ordinarios, escribáns e rexedores. O procurador xeral era nomeado polos veciños das parroquias, que tamén tiñan mordomos pedáneos.

A Xurisdición da Lanzada. Fonte: Archivo Histórico Nacional.

A xurisdición quedaba integrada polas parroquias citadas anteriormente, ás que se engadirán os coutos de Congrallo, Paradela do Monte, Barrantes, Paraíso e Pazo do Monte, que non formaban parroquia senón que eran unha parte dela. O conxunto completábase con Santo Antolín de Toques, pertencente á parroquia de San Miguel de Agra, hoxe no concello da Golada[40].

No que respecta á cultura é a época dos pensadores ilustrados como Cornide, Labrada, Sánchez ou das Sociedades Económicas que veñen a verter luz sobre os vellos atados medievais amoreados nos mosteiros e a poñer en tela de xuízo este mundo de privilexiados e non privilexiados.

En resumo, estes son os pousos dun enramado, o do XVIII e comezos do XIX, arcaico, rural, inmóbil que haberá de permanecer ata ben entrado o réxime liberal decimonónico.

A Vilanova todo chega tarde e así pódese dicir que permanece case á marxe de avances económicos ou sociais importantes, ou que algúns tardaron moitos anos en implantarse, cando en España xa levaban moito tempo en vigor. Véxanse as propias reformas liberais do século

[40] FARIÑA JAMARDO, XOSÉ: *Orixe, nacemento e evolución dos concellos pontevedreses*. Deputación de Pontevedra. 1996. Pp. 9-52.

XIX. En efecto, mentres que no estado español o Antigo Réxime pasaba a mellor vida, en Galicia, e por extensión en terras vilanovesas, seguirán pervivindo institucións, usos e formas de vida xa finiquitadas. Certamente, o novo estado liberal posibilitou a desaparición de señoríos, mosteiros, dezmos, reinos, gremios, confrarías, etc., e trouxo novas formas de vida próximas ao capitalismo vivinte por Europa. Agora todo troca, e asistimos a novos modos de produción; outros tipos de tributación; unha nova constitución, e á desaparición da antiga sociedade estamental.

Pero ben é certo que estes cambios tardarían en facer fortuna polas nosas terras, xa que, en opinión de Ramón Villares, o impediron a fortaleza da sociedade tradicional galega de ampla base fidalga; a propia debilidade do estado liberal español; a inexistencia dunha burguesía liberal propiamente galega e o erro dun carlismo incapaz de defender unha personalidade histórica propia. Con todo, temos, na segunda metade de século XIX, unha amalgama, onde se mesturan características propias do Antigo Réxime, coas realidades dos novos tempos[41].

En efecto, varias son as notas que caracterizan o século XIX en Galicia e Vilanova, así temos que se manteñen en vigor determinados trazos da sociedade tradicional descrita para o XVIII sobre todo no mundo rural, a industrialización vai penetrando pero lentamente e mesmo podemos falar dun certo proceso desindustrializador, a emigración cara América cobra tinxiduras dramáticas, o atraso agrario é patente tal e como anota Pardo Bazán en *Los Pazos de Ulloa*, a industria apenas existe se exceptuamos a relacionada coa explotación do mar, e o caciquismo político adquire a súa máxima expresión.

A creba do Antigo Réxime comeza a producirse coa invasión francesa pero subsiste baixo o brazo de ferro do absolutismo fernandino, e agás o bastión liberal da Coruña todo o país galego será un niño tradicionalista, de aí que as Guerras Carlistas teñan en Galicia un campo adubado para as faccións do pretendente á coroa, Don Carlos. Aínda con esas o xermolo liberal vai prendendo pouco a pouco e comeza a notarse na nova planta administrativa de Javier de Burgos que elimina as xurisdicións e implanta os concellos liberais. As desamortizacións de Mendizábal e Madoz e a posta en circulación das terras que anteriormente estaban en réxime de mans mortas é a característica económica por excelencia do XIX.

No que atinxe á poboación segue a medrar como no antigo Réxime pero en menor medida e, dado o atraso rural cuns sistemas produtivos baseados na enorme utilización da man de obra en detrimento da capitalización e mecanización, traerá consigo a saída cara Ultramar de enormes cantidades de brazos que deberan manter a natalidade e a produtividade nas nosas terras e non na outra banda do Atlántico. Para colmo, a finais do XIX, xa con evidencias dende a década dos 70, chégamos a crise finisecular provocada por unha revolución, a dos transportes e a dos sistemas de produción agraria intensivos nos novos países das Américas e Australia, coa que Galicia non pode competir polo dito. Os cereais de alén do mar chegarán ás nosas costas a prezos moi por debaixo dos que nós podemos ofrecer e iso acabará por afundir un sistema agrario abocado ao fracaso no que tan só se salvará o sector gandeiro grazas ás

[41] LEAL BÓVEDA, J. Mª; TORRADO RAMÓN: *Aspectos socioeconómicos da Vilanova de Valle-Inclán*. En *Cuadrante, nº 0*. 2000. Pp. 28-29.

exportacións cara Inglaterra e Portugal. Na costa as industrias de transformación da pesca manteñen o tipo, con especial predominancia en Vilanova dentro do Salnés, e a chegada do ferrocarril fará que estes produtos e mesmo os frescos se podan poñer no interior da Meseta en tempos ata o de agora inimaxinables. En definitiva, a estrutura económica da Galicia do XIX, como refliten os datos de comercio exterior, está definida pola súa escasa integración mercantil e por basearse na exportación de materias primas e importación de produtos manufacturados ou suntuarios[42].

No social persiste a vella estrutura piramidal de castes na que os fidalgos son o cumio da mesma, máis por seguir a manter grandes niveis de rendas que por cuestións territoriais, pero non se adaptarán aos novos tempos e fenecerán como grupo social a finais do XIX[43]. Mentres tanto acabarán impoñéndose a unha burguesía foránea industrial e comercial coa que incluso emparentarán. Véxase o caso vilanovés dos Peña cos Goday[44].

Politicamente a vida galega vaise a artellar arredor das novas institucións liberais: deputacións provincias, gobernadores civís, concellos. Ábrense novas canles de participación co sufraxio censatario que permitirá votar a aqueles contribuíntes máis adiñeirados, por exemplo en Vilanova, Juan del Valle e Manuel Goday son os primeiros como contribuíntes e electores[45]. A partires da revolución de 1868 todo comeza a xirar con máis rapidez e aparecen as primeiras tomas de conciencia política nas proclamas xuntistas, e en diversas experiencias obreiristas e cooperativistas do mundo non rural, dese mesmo ano e coa 1ª República achégasenos a 1ª lei de redención de foros pero coa Restauración Borbónica volve outra vez o caciquismo e a arbitrariedade á vida municipal[46].

...Gobernaban a la sazón el país dos formidables caciques, abogado el uno y secretario el otro del Ayuntamiento de Cebre: esta villita y su región comarcana temblaban bajo el poder de entrambos. Antagonistas perpetuos, su lucha, como la de los dictadores romanos, no debía terminarse sino con la pérdida y muerte del uno. Escribir la crónica de sus hazañas, de sus venganzas, de sus trapisondas, fuera cuento de nunca acabar. Para que nadie piense que sus proezas eran cosa de risa, importa advertir que alguna de las cruces que encontraba el viajante por los senderos, algún techo carbonizado, algún hombre sepultado en presidio para toda su vida, podían dar razón de tan encarnizado antagonismo.

Conviene saber que ninguno de los dos adversarios tenía ideas políticas, dándoseles un bledo de cuanto entonces se debatía en España; más por necesidad estratégica, representaba cada cual una tendencia y un partido: Barbacana, moderado antes de la Revolución, se declaraba ahora carlista; Trampeta, unionista bajo O´Donnel avanzaba hacia el último confín del liberalismo vencedor..."[47].

Unha das novidades máis importantes do século XIX galego foi a recuperación cultural que supuxo o emprego literario da súa lingua e a reivindicación dunha organización política específica, predicada dende a época provincialista dos anos corenta ata os rexionalistas finiseculares. O Provincialismo vai ligado ao levantamento de 1846, no que participou activamente, ao que se lle

[42] VILLARES PAZ, RAMÓN: *Ibídem*. P. 153.

[43] Proceso descrito para os Peña Cardecid e Saco Bolaño por LEAL BÓVEDA e J. Mª; VENTOSO MARTÍNEZ, JOSÉ: "*Das Desamortizacións á crise finisecular. O periclitar da fidalguía galega -O caso dos Peña Cardecid e Saco Bolaño- e a venda dos foros do "Agro das Sinas" por Valle-Inclán en 1923 en Vilanova de Arousa*". En *Cuadrante, nº 22*. 2011. Ps. 105-107.

[44] LEAL BÓVEDA, J. Mª; TORRADO, RAMÓN: *Ibídem*. Ps. 33-34.

[45] Ibídem. P. 34.

[46] VILLARES PAZ, RAMÓN: *Ibídem*. Pp. 153-154.

[47] PARDO BAZÁN, EMILIA: *Los pazos de Ulloa*. Sálvora. Madrid. 1986. Pp. 332-333.

engaden posteriormente ideais progresistas e democráticos como os de Pondal. A elaboración dun corpus teórico coherente e a articulación política de Galicia é obra, sen embargo, das diversas tradicións reunidas no Rexionalismo. A do federalismo, por un lado, expresado no Proxecto de Constitución de 1887; a do progresismo liberal, polo outro, defendido por Manuel Murguía e a do conservadurismo de filiación católica, en terceiro lugar, expresada na obra de Brañas e nas súas propostas de descentralización rexional[48].

Neste senso, o Santiago de hai algo máis dun século vivía a eclosión do movemento rexionalista galego. A prensa compostelá da época recolle a atmosfera de exaltación rexionalista tanto na súa tendencia progresista, encabezada por Manuel Murguía, como conservadora-tradicional, liderada por Alfredo Brañas, dúas das personalidades máis significativas desde o punto de vista ideolóxico do referido movemento. Ambos os dous relacionados con Valle-Inclán, aínda que de distinta maneira. Valle-Inclán, estudante universitario, non podía ser alleo a aquela efervescencia rexionalista. Neste ámbito, pois, hai que situar o contacto coa segunda das grandes figuras do movemento: Alfredo Brañas.

Do seu mutuo coñecemento non hai dúbida, xa que Brañas cita a tres membros da familia Valle-Inclán (Don Ramón Valle e os seus dous fillos, Carlos e Ramón) no seu libro *El Regionalismo* (1889), para indicar a súa vinculación ao movemento que lidera. Por se isto fose pouco, a relación entre o novo Valle e Brañas establécese por tripla vía. En primeiro lugar, foi alumno do eminente profesor na Facultade de Dereito. Segundo, Brañas dirixiu durante algún tempo *El País Gallego*, no que colaboraron Carlos e Ramón Valle. A última vía de contacto ten que ver con Joaquín Díaz de Rábago, membro da Unión Católica, amigo do profesor de Dereito e titor do estudante universitario, quen por entón participaba nas actividades do "Círculo de la Juventud Católica" de Santiago, presidido en 1886 polo catedrático compostelán, sendo o seu vicepresidente Vázquez de Mella. Valle-Inclán chegaría a presidir -en 1919- o "Círculo Católico de Obreros" da Pobra do Caramiñal, un tipo de agrupacións nadas baixo a tutela de Alfredo Brañas como diques de contención ao sindicalismo de clase.

A influencia do pensamento tradicionalista de Brañas sobre Valle-Inclán non é un feito facilmente comprobable, en tanto non se sabe de ningunha manifestación explícita que o corrobore. No entanto, os datos apuntados inclinan a consideral a moi factible, aínda que se trata dunha débeda que frutifica máis tarde, coincidindo coa aproximación do escritor ao carlismo[49].

Polo que atinxe as características do século XIX temos que dicir que están estudadas por Leal Bóveda (2000)[50] e podemos resumilas no seguinte: conta o Concello cunha poboación, numerosa para esas datas, de 5.784 habitantes dos que 856 pertencen a Vilanova núcleo, tendencia á redución da mesma por unha baixada nas taxas de natalidade e unha constante e sangrante emigración cara os países de Ultramar (Arxentina, Cuba, Venezuela, Brasil, Uruguai). As densidades máis altas localízanse no barrio do Castro no que se instalan a meiran-

[48] VILLARES PAZ, RAMÓN: *Ibídem*. P.154.

[49] En http://bib.cervantesvirtual.com/portal/catedravalleinclan/

[50] LEAL BÓVEDA E J. Mª; TORRADO, RAMÓN: *Ibídem*. Pp. 28-35.



En Galiza non se pide nada. Emigrase. **Fonte: Castelao. 1931.**

de parte das fábricas de salgado. A estrutura profesional está dominada polos oficios relacionados co mar entre os que destacan os denominados fomentadores, logo séguenlle labradores, profesionais liberais, etc.

Madoz advírtenos que o Concello ten dúas actividades económicas básicas: a agricultura e a pesca coa súa industria derivada. Sobre a primeira faise mención aos cultivos de cereais, patacas, vide, legumes, hortalizas, froitas e mesmo se dá conta dunha certa cabana gandeira de importancia con especies porcinas, bovinas, mular e caza de coellos e lebres. Trátase dunha agricultura moi rudimentaria, case de subsistencia adoecida da pervivenza do foro que lastra as depauperadas economías dos grupos non privilexiados.

*...—Esa plata que nos hemos repartido es una misería... ¿Pero y el trigo, y el maíz, y el centeno? Las trojes hoy están vacías, y no hace una semana estaban llenas, porque mi madre (*Refírese a Dama María, muller de Don Juan Manuel) *había cobrado los forales de András y de Corón ¿Quién la ha robado?...*"[51]. As referencias aos hórreos como parte integrante das construcións de pan son evidentes nesta pasaxe. Os hórreos galegos, piornos na bisbarra, a partires do século XVII adquiren grandes proporcións froito da introdución da pedra na súa feitura, feito provocado pola extensión do foro que fai que os poderosos rapinen os insignificantes excedentes dos máis.

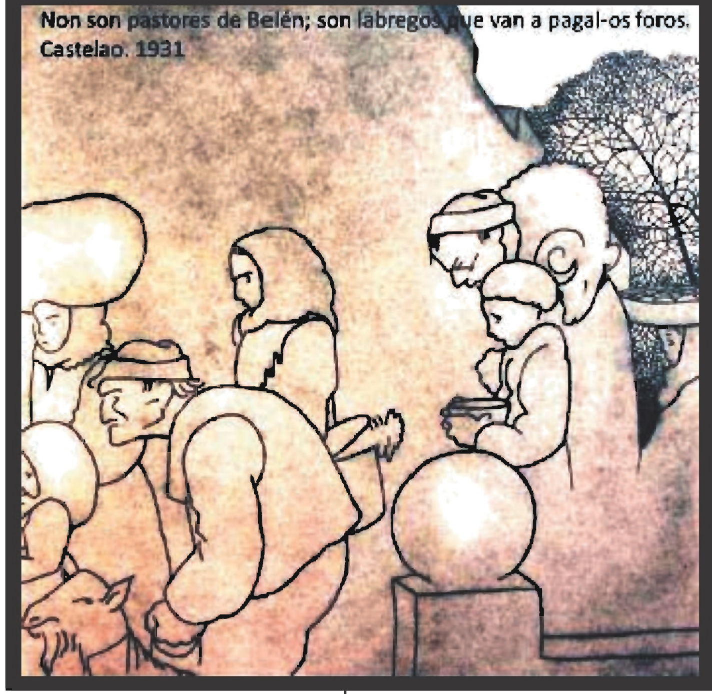
...Estamos en tiempo otoñal, generoso y dorado, después de vendimias y espadelas. Llegan por el camino los pagadores de un foral... (...)...Llegan a la cancela los pagadores del foral de András: Posan al arrimo del muro los costales de piel de carnero. Se adelanta el viejo que lleva la cabezalería. (...) Los llevadores del foral de András, que venimos a pagar el dominio. (...) Pregunta el amo si traéis fruto o dinero. Fruto y dineros. Y preguntamos ahora nosotros a cómo nos pone mi amo el ferrado de trigo, medida del Deán..."[52].

A temporalidade do foro comezou a ser posta en dúbida polos intermediarios foreiros-subforistas xa desde o século XVII; pero non foi até mediados do XVIII cando tivo lugar un conflito que marcou profundamente a institución foral. Trátase da polémica dos despoxos ou da renovación forzosa dos foros a favor dos primitivos foreiros. Esta polémica, que enfrontou a unha parte da alta nobreza e igrexa regular coa fidalguía e o campesiñado foi resolta pola provisión de Carlos III de 1763, que suspendía

[51] En *Romance de Lobos. O. C.* Vol. II. P. 468. Os forais de Corón posiblemente se refiran ó Agro das Sinas que Valle-Inclán e irmáns venden no 1923 como último reduto das outrora numerosas fincas e rendas que tiñan. Ver o proceso explicado por Leal Bóveda e Sito Ventoso en *Cuadrante* nº 22.

[52] En *El Embrujado. O.C* Vol. II. Pp. 1131-1132.

provisionalmente os preitos xudiciais establecidos polos dominios directos ante a Audiencia de Galicia. Esta decisión carolina supuxo, co engadido doutras disposicións posteriores na mesma dirección (1767,1768 e 1785), converter ao foro nunha figura xurídica indefinida, nin temporal nin perpetua. As consecuencias desta temporalidade perpetua son que as rendas forais non se podían modificar nin, tampouco, eliminar mediante o expediente de redención, como desde 1805 se puido aplicar aos censos enfitéuticos.



Non son pastores de Belén: son pastores que van pagal-os foros. **Fonte: Castelao. 1931.**

A lexislación liberal, desde o decreto abolicionista de 1811 até o Código Civil de 1889, pasando polas disposicións desamortizadoras, oscilou entre a elusión do problema foral, a remisión á lei posterior ou a súa asimilación á propiedade particular. O foro continuou, pois, en vixencia durante todo o século XIX converténdose os foros de Galicia e Asturias nun tema de constante debate xurídico, político e social. Estes centrábanse, especialmente, na vía de extinción do sistema foral mediante indemnización ao dominio directo por parte do dominio útil, o que deu lugar á elaboración de diferentes proxectos de redención, como os de Pelayo Cuesta (1864), Paz Novoa (1873) e Montero Ríos (1886), entre outros. Tan só o de Paz Novoa, no contexto favorable da Iª República, alcanzou a súa posta en práctica por espazo de seis meses.

A desaparición do foro non tivo lugar, pois, até o século XX, aínda que non foi acontecemento repentino. Desde finais do XIX comezou un lento proceso de redención de foros mediante acordos particulares que se acelerou na década dos anos 1910-1920 e que o decreto-lei de 1926 acabou de regular, establecendo as condicións en que habería de efectuarse a redención das rendas forais existentes, que aínda eran cuantiosas. Pero á altura de 1963 xa se puido decretar a supresión definitiva da institución territorial de Galicia.

A pesares das diferentes leis e decretos de redención foral xa anotados, a derradeira de 1926 en plena Ditadura de Primo de Rivera, o certo é que con outras denominacións continuouse cobrando ata ben entrados os anos 30. Como exemplo de cobro das rendas forais previas a 1926 podemos aportar estes datos: "*Rentas de los herederos de don Javier Silva de Castroverde. Nº 24. Pagó Francisco Tourís y consortes por el foro Leiriña da serventía 2 ferrados y tres concas de trigo, 14 concas de centeno, un ferrado de maíz y ocho reales en dinero, renta ven-*

cida en el San Martín de 19... Villajuan, 13 de Abril de 1921"[53]. Asinaba o recibo C. Torre.

Redimidos definitivamente, adoptaron a denominación de "*Renta de la Casa del Rial*", por exemplo, pero os labregos tiveron que seguir soportando estas cargas tal e como se establece no seguinte recibo: "*Renta de la Casa del Rial perteneciente a la Excma. Sr. Vda. De Aranda. Pagó don Ramón López, en turno Josefa Osorio Diz, Francisco Touris en turno, la renta expresada el margen por el foro de Braña de Prado y heredad da Costa, correspondiente a la anualidad 1928. Casa del Rial, 3 de Enero de 1929*". Asinaba o documento o administrador Luis Rodríguez e a renda expresada eran 6 ferrados de trigo, 3 de millo, 3 galiñas e media, un servizo persoal correspondente ao traballo de 3 ferrados e 63 pesetas en cartos[54]. En efecto, segundo Villares, logo de desaparecidos señoríos, vencellos e morgados, a fidalguía moi raramente logrou consolidar os seus dominios a pesares de manterse de forma progresivamente deteriorada ligada aos seus ingresos de orixe agraria. Por atoparse maioritariamente estendida a fórmula foral/subforal ou análoga para as concesións subordinadas da terra. Isto, entre outras razóns, explica a continuación da existencia dos foros galegos ata o século XX, enleados nunha interinidade legal que nin os asimilaba nin tampouco os excluía do curso seguido polo censos enfitéuticos. Os campesiños posuidores en última instancia do dominio útil, lograrán neste século XX consolidar no seu favor os dominios, desprazando tamén aos foreiros intermedios galegos[55].

En resumo, como apunta Ramón Villares, falamos dunha agricultura atrasada e ruinosa por diferentes razóns, como as seguintes: cultivos agrarios pouco mudados; técnicas de explotación da terra apenas modernizadas; permanencia do sistema foral e das rendas; labranza miúda e trabucos que minaban as economías labregas, esgotamento dos métodos tradicionais de expansión agraria e polo tanto, intensificación do solo cultivado en función do factor traballo e non do capital; inexistencia de abonos, etc. O único asomo de protoindustrialización agraria tiñámolo na existencia de varios muíños fariñeiros instalados por todo o concello pero con preminenza de Baión por ser unha parroquia atravesada lonxitudinalmente polo río Umia.

No que atinxe aos procesos de cambio na propiedade da terra merecen mención especial as desamortizacións. Consistiron na privatización, mediante poxas ou redencións, de bens de procedencia eclesiástica ou comunal, que viñan sendo explotados por campesiños gravados con desiguais cargas forais, privatización que non significará necesariamente que estes campesiños accedan a esa propiedade senón que cambie de mans a titularidade das cargas, a miúdo para os intermediarios que as viñan xa explotando como indirectos posuidores. Na nosa terra a riqueza que tiñan as institucións afectadas consistía, fundamentalmente, en foros e censos, ou o que é o mesmo, dereitos percibidos dunha parte do se producía anualmente na agricultura (cereais, castañas, viños, metálico etc.). En Galicia vendéronse as rendas que pagaban os labregos e mesmo os fidalgos pero non as terras que as producían. Por esa razón continuaron como foreiros e rendeiros os mesmos que antes o eran dos mosteiros. En xeral, a súa influencia sobre a agricultura foi escasa mais

[53] Arquivo persoal de José María Leal Bóveda.

[54] Arquivo persoal de José María Leal Bóveda.

[55] VILLARES PAZ, RAMÓN: *Desamortización e réxime de propiedade*. A Nosa Terra. Vigo. 1994.



Pazo de Rúa Nova, András, Vilanova de Arousa. Fonte: Museo de Pontevedra.

propiciou a aparición dunha nova clase de rendeiros agrarios: os compradores da desamortización[56]. Con todo, aínda que as consecuencias deste proceso non deixaron unha forte pegada no agro galego, si produciron significativos cambios cualitativos. Deste modo, seguiu en pleno vigor o modelo de estrutura da propiedade propio do Antigo Réxime xa que os foros dos mosteiros pasaron a ser de comerciantes vilegos e os fidalgos mantiveron os seus. A propiedade feudal quedaba intocable, moi ao contrario do que sucedeu noutras rexións españolas. A chegada á plena propiedade da terra, como eran as redencións ou eliminación dos gravames sobre ela, quedou en suspenso até o século XX[57]. En Vilanova, como logo veremos, o proceso desamortizador saldarase coa adquisición por parte da familia Peña de terras e rendas espalladas con todo o concello villanovés e mesmo de Cambados. En definitiva, os beneficiarios das desamortizacións foron os propietarios rurais tradicionais, até configurar unha burguesía terratenente composta de campesiños acomodados xa antes do proceso. Outro grupo conformábano profesionais liberais (avogados, médicos), comerciantes, pequenos funcionarios, que vivían en vilas e localidades pequenas. É significativo o ascenso social da familia Peña Cardecid na persoa de Francisco, avó do escritor Valle Inclán, que emparenta con Josefa Montenegro e Saco Bolaño. De profesión escribán aquel e de orixe fidalga esta, fanse coa maior parte da riqueza desamortizada por Mendizábal do priorado de Calogo en Vilanova.

[56] VILLARES PAZ, RAMÓN: *Desamortización e réxime de propiedade*. A Nosa Terra. Vigo. 1994. P. 88.

[57] LEAL BÓVEDA, JOSÉ MARÍA: *Breves apuntamentos para a memoria gráfica de Vilanova*. Baños-print. 2011. Pp. 147-148.



Homes faenando na pesca da sardiña e mulleres cargando un galeón con producto do salgado. Fontes: Museo do Mar de Vigo e Museo de Pontevedra.

Para o que respecta a Vilanova de Arousa, señorío do mosteiro de San Martiño Pinario e do Arcebispo de Santiago, dende os séculos XVII e XVIII víñase producindo un proceso de aforamento de terras á fidalguía local que á súa vez llas subforaba a labregos e pescadores. Deste xeito, fóronse conformando patrimonios considerables como o de Miguel Inclán, que crea un vínculo e morgado no 1783 no pazo de Rúa Nova en András, aproveitando os restos dunha antiga torre do século XIV. Os Peña Montenegro teñen aforadas terras desde mediados do XIX por toda a bisbarra; así, en Corbillón, András, As Sinas, Aduana, Caleiro, A Illa etc. Respecto da familia Del Campo, cabe significar a Lorenzo del Campo, asturiano pero veciño do Caramiñal, que se dedica a mercar terras na outra banda da ría de Arousa, en concreto, en Vilanova. A súa filla Mª Luisa emparenta con Antonio Saco Bolaño, polo que se consagra a unión coa Casa do Colo de Arca e a fundación no século XVII da Casa Grande A Xunqueira-Colo de Arco polos Saco Bolaño, co conseguinte vínculo e morgado.

En definitiva, para o comezo do século XIX a Mitra Compostelá percibía multitude de rendas das terras de Vilanova a través da comunidade de bieitos establecida na Casa denominada O Priorado[58]. Todo parece indicar que a extensión, organización e modo de produción deste cenobio, coma outros da provincia, se caracterizaban pola amplitude, dispersión e estrutura interna moi continua. Pero por riba destas características aparece como nota predominante dos forais dos regulares pontevedreses a súa atomización interna[59].

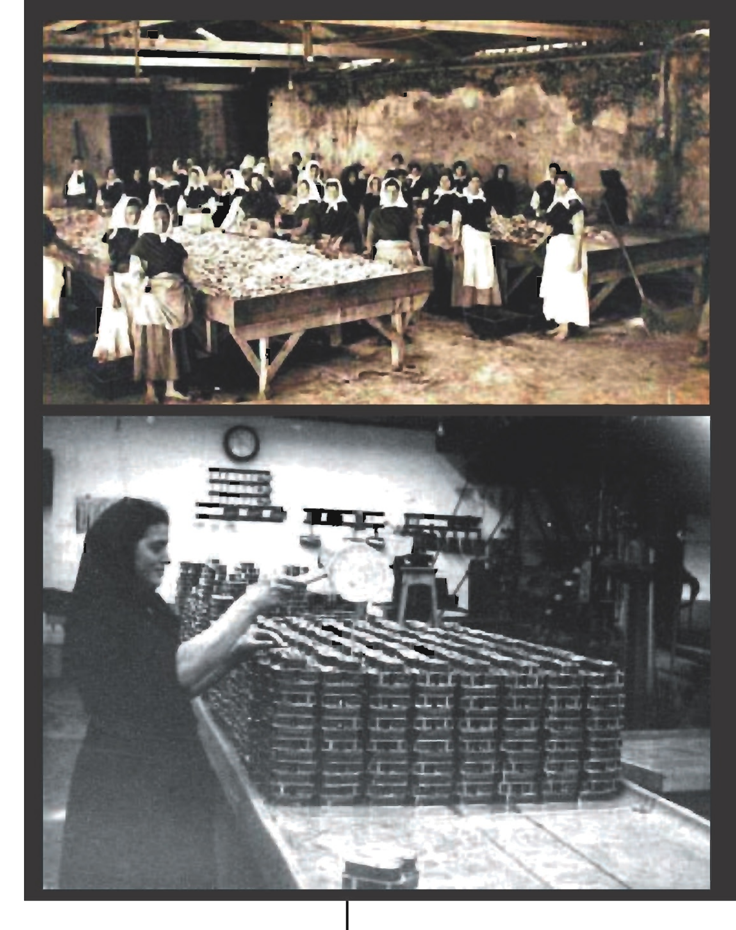
Mais, sen dúbida, fóra das pertenzas eclesiásticas, a familia Peña emparentada no XIX coa Valle Inclán nas persoas de Dolores Peña Montenegro e Ramón del Valle-Inclán, é a gran beneficiaria, antes e despois, deste proceso, como vimos indicando como amosa Leal Bóveda[60], aínda que tamén a Valle-Inclán é digna de mención.

[58] VALLEJO POUSADA, RAFAEL: *A Desamortización de Mendizábal na provincia de Pontevedra*. Deputación de Pontevedra. Pontevedra. 1993. P. 147.

[59] *Íbidem*. Pp. 22 e 23.

[60] Ver todo o proceso das desamortizacións decimonónicas en LEAL BÓVEDA, JOSÉ MARÍA: *Breves apuntamentos para a memoria gráfica de Vilanova*. Bañosprint. 2011.

Nembargante, cara 1923 o proceso de descomposición da fidalguía como grupo social é tan evidente como se amosa na venda do Agro das Sinas por Valle-Inclán e irmáns a varios arrendatarios que o viñan traballando dende sempre. Con isto, producíase ademais a atomización parcelaria do agro vilanovés e o pleno acceso á propiedade do labrego que redime o dominio útil, en moitas ocasións, coas remesas de cartos chegados de Ultramar[61].



Traballos de salgado e conserva do peixe. Fontes: Museo de Pontevedra e "A Illa en Imaxes".

A outra rama da economía baseábase na industria do salgado do peixe que estaba nas mans de comerciantes cataláns, instalados no Castro maioritariamente dende mediados do século XVIII. Disto xa nos advirte Madoz na obra citada. Meijide Pardo establece para o período de finais do XVIII e principios do XIX os seguintes "fomentadores" instalados en Vilanova: Fidel Curt Roch cunha fábrica con 8 lagares de prensado de sardiñas e un valor de 18.000 reais; Manuel Goday Roura, un dos máis activos comerciantes con bases tamén na Illa; Miguel Curt, Gerardo e Felipe Font, Francisco Llauger e o seu fillo Juan, Antonio Llunas, Bartolomé Puig Roig, Carlos Rosell e Narciso Vidal. Todos, asociados dende o seu asentamento nas nosas terras, coparon o comercio da pesca da sardiña, introduciron novos métodos de pesca (que provocaron moitos conflitos cos pescadores nativos, porque esquilmaban os recursos pesqueiros) e simultanearon estas actividades co exercicio do comercio de sardiña, viño e augardente. Enviaban estas partidas a Cataluña e Levante principalmente, de onde volvían cargados con teas e panos[62].

As mulleres traballaban na fábrica, dedicándose no tempo libre ás tarefas do fogar, facer punto ou palillar. No ano 1867 había en Vilamaior (Caleiro) 25 palilleiras censadas. Con esta actividade, as mulleres aportaban uns ingresos complementarios á economía doméstica. Pola contra, os homes traballaban no mar, a soldo ou parte para estes fomentadores. Foise creando así unha especie de

61 LEAL BÓVEDA, J. Mª; VENTOSO MARTÍNEZ, JOSÉ: *Ibídem*. Pp.67-122.

62 Sobre a formación das clases burguesa e fidalga en Vilanova ver LEAL BÓVEDA, J. Mª; VENTOSO MARTÍNEZ, JOSÉ: *"Das Desamortizacións á crise finisecular. O periclitar da fidalguía galega -O caso dos Peña Cardecid e Saco Bolaño- e a venda dos foros do "Agro das Sinas" por Valle-Inclán en 1923 en Vilanova de Arousa"*. En *Cuadrante, nº 22*. 2011. Pp.67-122.

proletariado, xa que se vai abandonando a terra, e pasase a depender do salario dos industriais.

Esta industria esmorecería a finais do século XIX con sucesivas crises, debido á escaseza temporal da sardiña e coa chegada dos novos métodos de esterilización e envasado dos alimentos descubertos por Colin, Appert e Pasteur. Dáse, entón, o salto ás conserveiras que substitúen ás salgadeiras e mesmo se produce un cambio cuantitativo na propiedade destas instalacións xa que, en Vilanova, tan só a metade dos novos empresarios seguían a ser vellos fomentadores. A primeira Guerra Mundial e as campañas italianas en Abisinia servirán para darlle un pulo extraordinario a estes produtos, que desgraciadamente non se soubo manter[63].

O síntoma de que todo cambia radica en que mariñeiros e fomentadores negáronse repetidamente a satisfacer os dezmos da súa pesca e do seu produto á Igrexa. A Mitra Compostelá presentou repetidas denuncias nos xulgados por isto. A reacción dos fomentadores, encabezados por Goday e Llauger, non se fixo esperar. Remitiron escritos de protesta ao Ministerio de Fomento, diante do que —todo parece indicar— tiñan bastantes apoios. Outro xeito de librarse do control eclesial era non varar as lanchas na ribeira da enseada dos Olmos, preto da vila, senón fondealas alonxadas, diante do Terrón, para descargalas pola noite[64].

Outro aspecto interesante, pouco tratado ata estes intres[65] son as grandes cargas impositivas que tiveron que soportar os veciños do Concello para manter as Guerras Carlistas. Así, por exemplo, tan só para 1838 a cantidade a pagar en contribucións por este concepto ascendía a 20.000 reais que non se puideron cubrir nunha primeira instancia, polo que houbo que recorrer a delegados parroquiais para que se fixeran cargo da recolección dos cartos[66].

> *...Don Antonio Lizárraga y don Antonio Dorregaray, discutían sobre arte militar: Recordaban las batallas ganadas, y forjaban esperanzas de nuevos triunfos: dorregaray hablando de los soldados se enternecía: Ponderaba el valor sereno de los castellanos y el coraje de los catalanes, y la acometida de los navarros. De pronto una voz autoritaria interrumpe: ¡Ésos son los mejores soldados del mundo! Y al otro lado del fuego, se alza lentamente la encorvada figura del viejo General Aguirre (...) ¡Navarra es la verdadera España! Aquí, la lealtad, la fe y el heroísmo se mantienen como en aquellos tiempos en que fuimos tan grandes..."*[67].

ou,

> *...¡Son las caballerías del palacio! Esperaban, días hace, al señor mi Marqués. Viene para levantar una guerra por el Rey don Carlos. ¡Y el sacristán de las monjas espareció! Bajo el crucero de la Barca dicen que hay soterrados cientos de fusiles. El sacristán no se fue solo, que con él partieron cuatro mozos de la aldea de Bealo. A todos los andan persiguiendo. No quedrá quien labre las tierras. Aquellos mozos que van a la guerra no por la su fe, luego se van por la fuerza a servir en los batallones del otro Rey. ¡Nunca tal se vio como agora! ¡Dos Reyes en las Españas!...*[68].

A sociedade que toca para o XIX ten moito que ver coa do XVIII pero coa diferenza de que se comeza a rachar o vello sistema de castas. Aínda así, o cumio da pirámide está ocupado pola

[63] LEAL BÓVEDA E J. Mª; TORRADO, RAMÓN: *Ibídem*. Pp. 32-33.

[64] *Ibídem*. P. 32.

[65] Ver LEAL BÓVEDA, JOSÉ MARÍA: *Breves apuntamentos para a memoria gráfica de Vilanova*. Bañosprint. 2011

[66] Ver *Libros de Actas de Plenos, 1838*.

[67] En *Sonata de Invierno. O.C.* Vol. I. Pp. 556-557.

[68] En *Los cruzados de la causa*. Vol I. P. 671.

fidalguía que, en clara regresión, continúa a percibir cuantiosas rendas dun mundo tan marcadamente rural como o descrito. Por debaixo, atopamos o meirande grupo social composto por unha pléiade de artesáns, labregos de moi diversa consideración, mariñeiros, proletarios urbanos, funcionarios, profesionais liberais e unha burguesía industrial e comercial invertebrada de asentamento urbano e vilego. Paseniñamente, esta burguesía irá buscando unha mellora das súas posicións sociais e políticas a través dunha marcada endogamia, primeiro coa súa propia clase (Llauger con Llauger, Goday con Goday, etc.) e logo coa fidalguía na procura de título e rendas (Peña con Goday, por exemplo). É un claro proceso de afidalgamento da burguesía.

Na política todo xirará arredor das novas institucións liberais: deputacións e concellos. Trae consigo tamén o XIX a figura do cacique ou figura que controla os procesos electorais tan restrinxidos, por outra banda. O cacique é o mediador entre un mundo rural agonizante e outro urbano-industrial que se vai abrindo paso na Galicia decimonónica. Para os anos 60-70 do XIX temos que o voto é censatario, restrinxido aos meirandes contribuíntes e entre eles podemos atopar nomes como Juan del Valle de András, primeiro contribuínte con 950 reais de vellón, Manuel Goday, industrial, Francisco Peña, Francisco Llauger, Juan Goday, etc. O xogo entre fidalgos e burgueses acaparando os cargos municipais está servido e estes nomes e outros das súas estirpes irán facendo rolda no control do goberno municipal.

A nova planta administrativa arrinca coa creación do Concello de Vilanova no 1835, cando se crea a comisión do partido xudicial de Cambados, dentro do contexto da nova planta administrativa liberal, tras a morte no 1833 de Fernando VII. O certo é que a posta en marcha tivo moitos atrancos que houbo que resolver e non sempre contou co número de parroquias que hoxe tén. Así, entre 136-37 a mentada Comisión do Partido Xudicial de Cambados, encargada de elaborar o proxecto de creación dos novos concellos no Salnés, que viña a substituír a antiga xurisdición da Lanzada, deixa nun principio sen concello a Vilanova, para a que se outorga un mordomo pedáneo como rexedor. No 1836 rectifícase a decisión e concédese a creación de concello propio atendendo á centralidade que ocupa no val do Salnés, á importancia económica neste e, polo que parece, ao papel que xogou o seu corpo de Milicia Nacional no levantamento de Riego contra Fernando VII no 1820. Con todo, intégranse nel cinco parroquias (András, Caleiro, Illa de Arousa, Tremoedo e Vilanova. Deiro quedaba integrada en Cambados e Baión en Vilagarcía) e non as seis actuais, e denégase a pretensión da Illa de ter concello propio, pasando a pertencer como parroquia a Vilanova. As razóns desta decisión tiñan que ver con que contaba con 177 veciños e non acadaba os 200 necesarios para constituír entidade propia. Ademais disto, todo parece indicar que había moitos prexuízos cos insulares porque, aínda que se indicaba a súa insularidade, o que debería servir para ter concello propio segundo as alegacións dos propios veciños, ao mesmo tempo facíase fincapé en que a súa poboación estaba composta *casi de marineros y de vecinos poco instruídos para entenderse en negocios de municipalidad, además de no tener el número de doscientos vecinos que exige la ley fundamental para iguales corporaciones*. A posteriori volve a producirse a separación temporal das parroquias de András, Baión, a Illa e Tremoedo, que no 1945, con sentenza do Tribunal Supremo a instancias do Pleno de Vilanova, son

integradas definitivamente no noso concello, que fica así até o ano 1996, en que a Illa pasa a ter concello propio[69].

Os cargos municipais deberon ser moi perseguidos non só polo control político da vila senón tamén porque daba a posibilidade de poder xestionar e dispor dunha maneira moi persoal dos fondos municipais. Deste modo era frecuente a disputa entre os membros desta oligarquía local por conseguilos e mesmo chegaban a darse casos de uso indebido de capitais procedentes dos arbitrios e impostos. Denuncias por non figuraren nas listas de electores para os cargos do Concello, da Deputación ou como senadores son frecuentes e quizás as de máis sona sexan as de José Bóveda e Ramón del Valle Bermúdez, os que no 1885 se chega a inhabilitar como concelleiros e ao segundo reclámaselle unha débeda de 2.793,97 pts. como fiador de Victoriano García. Na corporación do ano seguinte, 1886, volven figurar como concelleiros nun claro exemplo das cesantías e nomeamentos políticos da época[70]. Outro exemplo podemos atopalo no 1891 cando Manuel del Valle e José Santos piden a incapacidade de Pedro Pereiro e Pereiro por irregularidades administrativas. Neste caso, a suspensión non se levou a cabo. Con todo, os Valle aparecen vinculados a loitas e conflitos polo poder local con moita frecuencia. Todo parece indicar que rematando o século XIX están presos de graves problemas económicos que solventan, en parte, coa venda do seu patrimonio aos fomentadores, Llauger fundamentalmente.

Como queda anotado, a representación política ou os cargos relacionados con ela eran moi apetecibles para este patriciado urbano e rural. A este respecto, é doado comprobar os vaivéns que vai sufrindo a Corporación Municipal ao longo dos tempos. En efecto, segundo as eleccións locais que se celebraban cada dous anos, quen gobernara en Madrid, se os liberais ou os conservadores, ou os diferentes e moitos golpes de estado militar que houbo no XIX, os gobernos municipais cambiaban de forma constante orixinando a figura do funcionario[71]. Outros órganos de participación cidadá na España liberal foron a Milicia nacional, os procuradores síndicos e os rexedores municipais. Sobre a primeira das institucións cabe indicar que estivo moi activa no Concello de Vilanova.

En efecto, o Estado liberal dotouse de diferentes órganos que asegurasen a súa consolidación e funcionamento. Así, foron institucións de suma relevancia a Milicia Nacional, os Procuradores Síndicos e os Rexedores Municipais. Os seus mandatarios e integrantes correron a mesma sorte que os cargos electos nos concellos, de xeito que eran elixidos e cambiados en función dos distintos signos dos gobernos imperantes.

[69] FARIÑA JAMARDO, XOSÉ: *Orixe, nacemento e evolución dos concellos pontevedreses*. Deputación de Pontevedra. 1996. Pp. 320-321. Ver tamén o traballo de VÁZQUEZ SAAVEDRA, DANIEL: *La organización del trabajo en la Galicia costero-conservera: el impacto de la industrialización en Illa de Arousa, 1889-1935*. Orixinal mecanografado. 2004.

[70] En xaneiro de 1885 os electores José Manuel Rivero e José Mª Leiro solicitan ó pleno a declaración de incapacidade para cargo público de Bóveda e Del Valle, que é aceptada. Días máis tarde execútase un expediente contra Victoriano García e o seu fiador, Ramón del Valle Bermúdez, por descuberto nos fondos municipais, na cantidade de 1.713,45 pts. en concepto de arrendos de consumos e arbitrios nos anos 1873-1874. Dado que aquel se declara pobre e, polo tanto, insolvente, a Corporación actúa contra Ramón del Valle como fiador. Tal parece que as dúas persoas amentadas suscitaban bastantes receos no groso do pleno e que a xenreira política e persoal afloraba con virulencia en determinadas ocasións. Fonte: *Libros de Actas do Concello de Vilanova*.

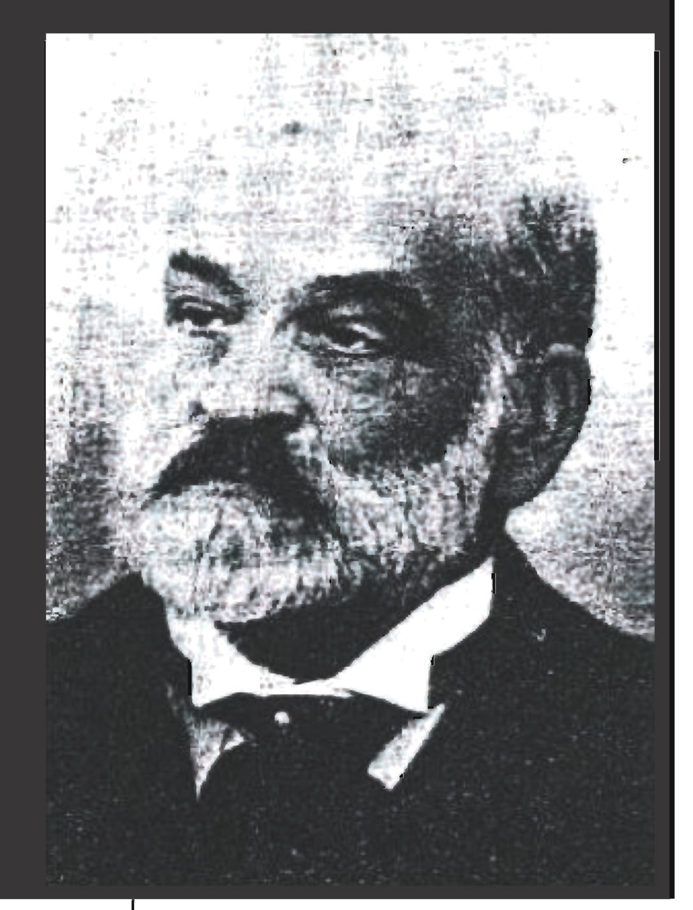
[71] LEAL BÓVEDA JOSÉ MARÍA: *Ibídem*. Pp. 131-132.

Así, a milicia nacional era unha organización de cidadáns armados, distinta do exército ou os corpos de policía, e similar ás que cos nomes de garda nacional, milicia urbana ou garda cívica tiveron protagonismo nas grandes revolucións liberais europeas e americanas.

Para o proxecto político liberal este tipo de milicias encarnaba a base organizativa dun estado participativo de cidadáns armados, con capacidade para fiscalizar as autoridades e resistirse aos seus mandatos se os consideraban inadecuados. Xunto á Milicia Nacional, ese proxecto contemplaba o carácter electivo de todos os cargos públicos, a descentralización territorial e o xuízo por xurado. Na medida que era a nación a que estaba en armas, a Milicia encarnaba a virtude cívica e por iso era incorruptible e invencible. Tras as revolucións liberais (dende 1766 até 1871) en moitos países establecéronse este tipo de milicias, que, en xeral, se organizaban en unidades de barrio ou poboación, e nelas estaban obrigados a participar todos os cidadáns con dereitos plenos que estivesen en condicións físicas para facelo. Quedaban excluídas de participar as mulleres e os homes sen dereitos políticos.

Iso significaba que se armaba a parte da poboación que pagaba suficientes impostos como para ser considerada cidadá e se excluía a gran parte da poboación rural e os asalariados urbanos. Lembremos, neste senso, que a poboación de Vilanova se concentraba basicamente na capital e na Illa quedando a maioría dispersa polo rural, conque quedaba afastada destes dereitos. Con todo, o servizo armado destas milicias adoitaba ser local.

Todo parece indicar que a Milicia de Vilanova xogou un papel activo no 1820 na instauración da orde constitucional. Lembremos que nesas datas o comandante Riego se amotina en Cádiz contra o absolutismo fernandino facéndolle xurar a Constitución ao rei, quen, superado polos feitos, pronuncia a arquiafamada frase *marchemos todos francamente y yo el primero, por la senda constitucional*. O rei traidor apelaría á Santa Alianza europea e, unha vez que os Cen Mil Fillos de San Luis penetren en España e cencenen os gromos revolucionarios, acabará derrogando a orde constitucional e instaurando un feroz absolutismo. Con todo, a Milicia vilanovesa debeu xogar un papel moi activo, como xa se apuntou, na instauración do período constitucional que vai dende 1820 a 1823, coñecido como Trienio Liberal, e noutros feitos puntuais que intentarían instaurar o absolutismo. Esta afirmación ten que ver co feito de que a comisión encargada de rectificar o expediente de concellos do Partido xudicial de Cambados, polo que se concede concello propio a Vilanova no 1836, recoñece que sería un error *dejar sin Ayuntamiento ó corporación á la Villa de Villanueva de Arosa, villa antigua y antiquísima de aquel distrito que dio nombre á la Ría del mismo nombre, que fue hasta aquí Capital de la jurisdicción más populosa del Valle del Salnés, que organizó una compañía de Milicias Nacional y hasta aquí ha prestado señalados servicios por su decidido valor y prontitud en movilizarse cuando ocurrieron circunstancias de mayor urgencia. No es pues justo que un pueblo tan patriota y con derecho á conservar sus regalías, quede confundido con las parroquias rurales, y su benemérita Milicia á la disposición de un mayordomo pedáneo. Sobre estas bases acordó la Comisión organizar un Ayuntamiento en dicha Villa agregando á él para su mejor administración las parroquias más contiguas, y que ya en la época de la libertad del 20 hacian parte de aquella autoridad municipal*[72].



Manuel Goday, pioneiro da industria conserveira. Fonte: "A Illa en Imaxes".

Polo que respecta a outras actuacións da Milicia Nacional de Vilanova (os irmáns Manuel e Juan Goday e Francisco e Juan Llauger, Mauro Sabor, Antonio Cardalda, Salvador Rossel, Juan Cardona –xenro de Fidel Curt, Juan Robira, Salvador Sabater e Jo-sé Oliver entre outros), sábese que constituíran a Milicia Nacional da poboación. Tras ser postos fóra da lei, logo da caída dos liberais do Trienio, formaron partida uníndose ás tropas do tenente coronel constitucional Jerónimo Piñeiro, realizando secuestros de suxeitos coñecidamente adictos ao Rei, como o cacique-escribán da vila de Cambados que, segundo expresión do Fiscal do Reino na causa instruída contra aqueles, era dono do país, como é natural o sexa un escribán de número e circunstancias, e o son todos nos campos deste reino, dos curas da Puebla del Deán y Caramiñal e máis individuos que compoñen os concellos destas vilas[73]. Allegue (2000) anota que tamén participan no feito os monxes Joaquín e Ambrosio Peña, devanceiros de Valle Inclán[74].

Nerbangante, o inmenso poder da Igrexa deixa unha pegada de fanatismo relixioso que alimenta as mentes dos máis como queda reflectido no seguinte paragrafo:

SABELITA.- ¿Vio a la Santa Compaña?
LA ROJA.- Si la vio... Era una hueste muy luenga de ánimas en pena, todas vestidas de blanco. Pareciósele de noche en el Campo de la Iglesia.
SABELITA.- ¡Allá en Viana!
LA ROJA.- ¡Y en la misma hora que dejaba el mundo Dama María!... El marinero con la carta llegó después... Don Galán bajó conmigo a franquearlle la puerta.
SABELITA.- ¿Vosotros vinisteis con don Juan Manuel?
LA ROJA.- Nosotros vinimos por tierra. ¡Ay, cuidé de no llegar! El señor ni amo, embarcó solo en la barca que luego fue náufraga.
SABELITA.- ¡Qué desgracia tan grande! Recemos una salve por el descanso de esos pobres marineros ahogados! LA ROJA.- Estaba de Dios que ellos pereciesen y que el amo se salvase...[75].

Ou neste outro:

FUSO NEGRO.- Los cinco mancebos (Refírese aos fillos de Don Juan Manuel)

[72] LEAL BÓVEDA JOSÉ MARÍA: *Ibídem*. Pp. 136-140.

[73] ALONSO ÁLVAREZ, LUIS: *Industria y conflictos sociales en la Galicia del antiguo régimen. 1750-1830*. Arealonga. Akal. Madrid. 1976. P. 94.

[74] ALLEGUE, GONZALO: "*De damas e frailes*". En *Cuadrante, nº 7*. 2000. Pp. 29-48.

[75] En *Romance de Lobos. O.C.* Vol. II. P. 497.

[76] En *Romance de Lobos. O.C.* Vol. II. Pp. 510-511.

son hijos del Demonio Mayor. A cada uno lo hizo un sábado, filo de medianoche, que es cuando se calienta con las brujas, y todo rijoso, aullando como un can, va por los tejados quebrando las tejas, y métese por las chimeneas abajo para montar a las mujeres y empreñarlas con una trampa que sabe… Sin esa trampa, que el loco también sabe, no puede tener hijos… Y las mujeres conocen que tienen encima al enemigo, porque la flor de su sangre es fría. El Demonio Mayor anda por las ferias y las vendimias, y las procesiones, con la apariencia de una moza garrida, tentando a los hombres. Frailes y vinculeros son los más tentados. ¡Ay hermano, cuántas veces habremos estado con una moza bajo las viñas sin cuidar que era el Demonio Mayor de los Infiernos! El gran ladrón se hace moza para que le demos nuestra sangre encendida de lujuria, y luego, dejándonos dormidos, vuela por los aires… Con la misma apariencia del marido se presenta a la mujer y se acuesta con ella. ¡Cata la trampa, porque entonces tiene el calor del hombre la flor de su sangre y puede empreñar! Al Señor Mayorazgo gustábanle las mozas, y por aquel gusto el Diablo hacíale cabrón y se acostaba con Dama María…[76].

Outro exemplo do dito témolo en "Égloga", onde unha pousadeira e a súa criada van ao muíño de Cela que se describe así:

en una revuelta del río, bajo el ramaje de los álamos, que parecen de plata antigua, sonríe un molino. El agua salta en la presa, y la rueda fatigada y caduca, canta el salmo patriarcal del trigo y la abundancia: su vieja voz geórgica se oye por las eras y los caminos. La molinera, en lo alto del patín desgrana mazorcas con la falda recogida en la cintura y llena de maíz (…). *Las dos aldeanas salmodian en la cancela del molino: ¡Santos y buenos días! ¡La molinera responde desde el patín: ¡Santos y buenos días nos los dé Dios!*[77].

A pousadeira non trae ao muíño trigo para moer: ven a ver ao avó, un vello risoño e doutoural, semellante aos santos dun antigo retablo, para que lle diga un ensalmo que cure o seu rabaño ao que lle fixeron mal de ollo. Ven visitar ao saudador, que se nega primeiro por medo a que o excomunguen conforme á ameaza do abade. Pero cando a muiñeira lle regala un carneiro, para que non lle morra, decídese a facer uso da súa ciencia máxica. Nestes textos vemos como aparece a maxia, significado que nas lendas europeas unen ao muiñeiro co demo[78]. É home do demo e tén sona de ser bruxo. Nembargante, nos contos de Valle-Inclán, trátase sempre de maxia branca (coma a fariña de trigo), é dicir a que cura e non carrexa males. Notamos que o saudador do muíño de Cela, conforme nisto á tradición, sabe "traela auga ao seu muíño" facendo que lle regalen o mellor dos carneiros do rabaño. No segundo texto tamén se subliña o concepto de abundancia, nunha atmosfera bucólica de paz, coa contorna descrita e a cristiá acollida da muiñeira. Se o ruído se menciona, é moi interpretado polo autor outra vez[79].

Para o agromar do século XX todo segue igual no relativo á poboación que se caracteriza por minguar as taxas de natalidade, envellecemento, altas taxas de feminidade e forte ritmo de saídas cara as Américas. Por sectores profesionais, o primario vai perdendo efectivos paulatinamente que se derivan cara ao secundario e polo tanto acentúase o éxodo do campo ás vilas costeiras onde a industria avanza con forte pulo.

[77] En "Égloga", *Jardín novelesco*.

[78] STITH THOMPSON: "*Motiv-Index of Folk literature*" Stanford University. California. 1923 e M. ESPINOSA, AURELIO: "*Cuentos populares españoles*". Stanford University. California. 1926. Citados por LAVAUD-FARGE: "*Ibídem*". P. 44.

[79] LAVAUD-FARGE: "*Ibídem*". P. 44.

[80] VILLARES PAZ, RAMÓN: *Textos e materiais para a Historia de*



Labores de escochado da sardiña nas conserveiras de Vilanova. Fonte AMGCVA.

Na economía os cambios son tremendos xa que o primario comeza a modernizarse coa transformación do réxime de propiedade (xa anotado para os Valle-Inclán), a redención dos foros e o reparto dos montes[80]. Outras innovacións teñen que ver coa introdución de novos cultivos forraxeiros e industriais, a mecanización, a introdución de adubos químicos e a experimentación en granxas agrarias, a divulgación destes adiantos, a especialización da cabana gandeira con profusión da vacúa e a súa exportación tanto ao exterior como ao interior peninsular[81].

Respecto do secundario, a salga vai deixando paso ás conserveiras ou, en casos, convive con ela, como amosa Leal Bóveda[82] para o caso vilanovés. A revolución no campo das técnicas extractivas no mar e na industria naval permiten afrontar campañas máis longas e produtivas en caladoiros máis lonxanos o que consolida unha industria urbana moi potente en cidades como Vigo e Coruña pero que ten os seus efectos indutivos nas vilas costeiras como Vilanova.

No social as mudanzas son moi significativas coa desaparición da vella fidalguía ante a desaparición das rendas agrarias[83]. Os cartos indianos consolidan a aparición dun numeroso pequeno propietario que ven a suplantar aos fidalgos de pazo. O asociacionismo agrario será a súa característica reivindicativa ao igual que a organización obreira en sindicatos de orientación socialista ou anarquista.

No político e cultural, as Irmandades da Fala e a Xeración Nós marcan o devir dunha Galicia que xa comeza a pensar en si mesma ata que a Guerra Civil acabe con estes gromos de identidade nacional. Pero para estas datas, quizais afortunadamente, Valle-Inclán xa non existirá.

En definitiva, se ten que ser ben entendido, o idealismo de Valle-Inclán debe colocarse entre as coordenadas do tempo e do espazo. Debe ser visto á luz da época e do espazo humano en que Valle

Galicia. Enseñanza/Crítica. Barcelona. 1990. P. 213.

[81] VILLARES PAZ: *Ibídem*. Pp. 213-214.

[82] LEAL BÓVEDA: *"Breves apuntamentos...*.

[83] Para o caso villanovés ver LEAL BÓVEDA, J. Mª; VENTOSO MARTÍNEZ, JOSÉ: *Ibídem*. Pp.67-122.

[84] SOBEJANO, GONZALO: *Valle Inclán frente al realismo*. Biblio-

viviu. Dende o punto de vista da época, doado é recoñecer que aquel idealismo constitúe unha reacción negativa contra o realismo-naturalismo dos seus inmediatos devanceiros[84].

Estes mundos onde se mesturan elementos tan arcaizantes e tradicionais do antigo Réxime cos novos liberais serán o xerme no que Valle-Inclán encontre materia prima para as súas obras. Neste senso, Charlín Pérez (2012) nun recente traballo afirma que na bibliografía ao uso hai instaurado un estereotipo de un Valle crecido nun mundo arcaico, o que explicaba para José Antono Maravall (1966:225-254) o seu tradicionalismo ideolóxico como reacción defensiva diante das novidades burguesas que intentaban abrirse paso. Pola contra, anota documentadamente que a consideración da obra de Valle-Inclán como fonte biografía e histórica, sen ser contrastada con documentos, -ademais de unha crítica inadecuada dos textos- tivo como consecuencias o falseamento da súa biografía e unha visión desenfocada da súa contorna xeográfica.

Respecto do carlismo da familia Peña, rama materna de Valle-Inclán, apúntanos Charlín Pérez a controversia existente poñendo o autor tal adscripción política en dúbida. Francisco Peña militou na Unión Liberal, nen sequera era dos moderados, e os seus intereses económicos non se aviñan moi ben co programa do carlismo. Unicamente, puidera ser que o fora a fidalga avoa Josefa Montenegro Saco-Bolaño, pero coida que tampouco se pode asegurar. Remata na crenza de que o tradicionalismo de Valle vén de Brañas, do "Círculo da Juventud Católica" de Santiago, e de todo o movemento rexionalista tradicionalista do que fala Ramón Maiz na súa obra *O Rexionalismo*[85].

Valle coñece o mundo burgués e industrial vilanovés[86] no que Goday e Llauger copan a industria de transformación do peixe e comparten os cargos municipais cos representantes da fidalguía máis rancia. De feito, o mundo industrial tócalle moi preto xa que seu pai participa activamente de canta iniciativa empresarial se funde na bisbarra[87], e mesmo adquire máquinas de vapor da fundición que Alemparte instalara en Carril en 1875 que viña de absorber á fundición creada por De la Riva no 1848. En efecto, segundo apunta Charlín (2012), Valle Bermúdez monta en 1878 na Basella, Vilanova, co vilagarciá Abelardo Montalvo (segundo consta no Arquivo Histórico de Pontevedra, notaría de José Carrera), a efémera empresa "Valle y Montalvo. Sociedad Mercantil e Industrial en España", dedicada á fabricación de fariñas e serradoiro, cuxa máquina de vapor queimaba carbón de pedra do que traían os barcos de Cardiff para os fornos de Carril. O seu propósito era traballar o pino abeto de Riga, que substituíra como cargamento ao liño cando comezaron as importacións de fiatura escocesa, e moer millo local e trigo barato importado de América, competindo así con avantaxe cos vellos e idealizados muíños que aparecen na obra de seu fillo. Esta empresa, polo que parece, non perdurou no tempo de modo que no 1880 xa non figura no Libro de Matrícula Industrial do Concello

teca virtual Miguel de Cervantes. www.cervantes.com.

[85] MAÍZ, RAMÓN: *O rexionalismo galego: organizacion e ideoloxía (1886-1907)*. A Coruña. Edicions do Castro, 1984.

[86] Ver LEAL BÓVEDA, J. Mª: *Breves apuntamentos para a memoria gráfica de Vilanova*. Bañosprint. 2011. Tamén; LEAL BÓVEDA E J. Mª; TORRADO, RAMÓN: *Aspectos socioeconómicos da Vilanova de Valle-Inclán*. En *Cuadrante*, nº 0. 2000. Ps. 28-35.

[87] Ver CHARLÍN PÉREZ, FRANCISCO X.: "Acerca del entorno social y geográfico del joven Valle-Inclán (1866-1895): mito y realidad", Revista ADE-Teatro, número 143. (2012). En prensa.





Exemplos de modernidade. Publicidade francesa dos muíños a vapor ou "bombas de fuego" e malladoras introducidas no agro galego coa modernización do mesmo a comezos do XX. Fontes: Aguirre Sorondo, Leal.

de Vilanova. Quizais, as causas da curta actividade teñan que ver co que Leal Bóveda[88] ven de anotar sobre este tipo de muíños, ou bombas de vapor, dos que incide en que non resultaron rendibles xa que era máis barato traballar cos do río, vento ou maré, posto que a auga era gratis, que consumir leña ou carbón[89]. De todos modos, o sistema aplicouse ás malladoras (trilladoras en castelán) e outros traballos, que foron os antecedentes do motor eléctrico que veu despois. Lémbrese as moitas e novas aplicacións que tivo a posteriori na súa utilización nos barcos de vapor, os trens, etc. Por outra parte, eran unha solución en zonas onde non había ou escaseaba a auga.

Nunha bisbarra tan pouco desenvolvida, na que o artellamento do mercado está pouco ou nada consolidado, cunhas vías de comunicación deficitarias ou inexistentes, todo parece indicar que o traslado do gran tirado por sangue dende o interior, case que illado do núcleo urbano, ata a Basella para ser moído se encarecía grandemente, facendo máis viable moer na aldea. Pode que os insumos da empresa en cuestión na adquisición de carbón do que chegaba a Vilagarcía[90] dende Cardiff fosen moi baratos pero nunca tanto como a gratuidade da auga de río, iso a pesares da existencia en Vilagarcía dunha fábrica que se dedicaba á fundición de "molinos harineros"[91]. En efecto, o Libro de Matrícula Industrial do Concello de Vilanova dá un incremento notable no número de muíños de auga dende finais dos anos

[88] LEAL BÓVEDA, J. Mª: *As construcións do ciclo do pan na Mariña de Lugo*. Deputación de Lugo. 2012. P. 217.

[89] Sinala Aguirre Sorondo que no País Vasco, xerme da industrialización española xunto con Cataluña e Asturias, varias fábricas de Deusto se dedicaron á construcción da maquinaria de "bombas de fuego" pero non tiveron éxito diante da baratura da auga, fonte de enerxía dos muíños hidráulicos, en AGUIRRE SORONDO, A.: *Tratado de Molinología. Los molinos en Guipúzcoa*. Fundación José Miguel de Barandiarán. San Sebastián 1988.

[90] Na década dos 80 do século entrevistábamos a varios antigos operarios da, por aquel entón, Junta del Puerto de

70 do século XIX ata a década de 1880-90, sobre todo no interior do Concello, froito da chegada dos cartos indianos, da liberalización da terra coa lei de redención foral e do acceso á propiedade da mesma polo labrego que a traballara aforada finisecularmente. Para estas datas de principios de século anotamos tamén a introdución de dous muíños de vapor; un no 1899, de Benito Santos Pazos en Deiro e outro no 1921, da viúva e fillos de Jesús Villaverde tamén en Deiro. No 1923, Manuel Ínsua Navia instala un de gas en Caleiro baseado no mesmo principio mecánico co das bombas de vapor. Xa na década dos 30 do século XX aparecen os eléctricos da familia de Jesús Villaverde amentada anteriormente e os mecánicos de tracción manual sobre émbolo de metal en Vilanova, Cabión, András ou a Illa. Con todo, do estudo da Matrícula Industrial despréndese que a parroquia con meirande número de muíños hidráulicos era Baión, en orde a que o río Umia a atravesa de noreste a sudeste.





Labouras agrícolas antagónicas das anteriores nas que predomina o factor da man de obra, como expoñente do atrasado da agricultura galega no século XIX. Fontes: Museo de Pontevedra, The Hispanic Society Of America (1924).

Como se pode observar a industrialización non lle resulta descoñecida ao noso autor, pero tamén é certo que mitifica as vellas construcións muiñeiras sen facer alusión algunha a este novo mundo das máquinas. Coñéceas, por todo o exposto, pero cala sobre elas e mesmo se atreve a reprochar a algúns vellos fidalgos, por extensión moi posiblemente ao seu propio pai embarcado en incontables iniciativas empresariais como queda dito, a súa aposta pola industrialización. Vexamos: en "La Casa de Aizgorri (Sensación)" alude á traizón de Lucio de Aizgorri, coñecido de Pío Baroja e fidalgo vasco que monta unha fábrica de destilar alcohol, polo tanto algo parecido ao que fixo Valle Bermúdez. Podemos ler nesta obra o seguinte:

Vilagarcía que nos manifestaban a presenza non moi lonxana no tempo de lanchas e gabarras de toda a Ría que viñan na procura de carbón a Vilagarcía. Ver tamén ABUÍN DURO, MARCELINO E VILLARONGA, MANUEL: *Vilagarcía y el mar*. Junta del Puerto de Vilagarcía de Arousa. Cambados. 1993. 2 tomos.

[91] CHARLÍN, FRANCISCO X: *Ibídem.*

La Casa de Aizgorri es una casa hidalga y triste... Las grandes salas entarimadas de nogal, austeras y silenciosas, guardan, con el perfume de las manzanas agrias y otoñales que maduran al sol puestas sobre el alféizar de las ventanas, el recuerdo lejano de otras vidas". "*Cuando Pío Baroja estuvo en aquella casa aún vivía D. Lucio de Aizgorri, un caballero achacoso, déspota y borracho, que olvidara la tradición hidalga y campesina de todo su linaje, estableciendo al abrigo de la solariega vivienda una fábrica de destilas alcoholes*"[92]. O texto resulta moi clarificador sobre amentada traizón á caste fidalga e faise más patente cando di que: "*D. Lucio de Aizgorri, fue traidor al espíritu de su raza, y esto le trajo la desgracia. Yo creo que las voces misteriosas oídas a media noche por la vieja nodriza eran las maldiciones de Machín de Aizgorri, aquel hidalgo de la armadura que estaba retratado en la sala de respeto. Machín de Aizgorri había sido el fundador del mayorazgo*[93].

Continúa en páxina precedente: "*La roja chimenea de ladrillos se perfiló sobre el cielo, más alta que el campanario de la aldea; el humo negro del carbón de piedra se mezcló con las nieblas del valle y el rumor de la maquinaria inglesa con el rumor del molino patriarcal, donde el agua verde de la presa se plateaba al sol*"[94]. É evidente a comparación entre a paisaxe rural da aldea, na que sobresae o muiño patriarcal de verdes augas, e os novos tempos procedentes da industrialización cheos de fumes negros e ruídos que anegan o val.

Por contraposición a este personaxe, ofrece a imaxe sacral da súa filla Águeda calificada, entre outras, como "*santas doncellas, hija de ímpios centuriones*", muller "*paciente y piadosa*" que fía, borda, cose no fondo las grandes salas desertas e melancólicas, prototipo da muller fidalga tradicional. Opostamente a seu pai, ela "*quisiera convertir la fábrica en Hospedería de Mendicantes, donde se recogiese aquella procesión de viejos y lisiados, de huérfanos y locos que los sábados bajaba de los caseríos, e iba por el pueblo pidiendo limosna y salmodiando padrenuestros ante la puerta de los ricos. Era el de Águeda un sueño albo como parábola de Jesús. Y el pensamiento de Águeda acariciaba su sueño como la mano acaricia el suave y tibio plumaje de las palomas familiares... su voluntad de niña llega hasta la fábrica, que su padre tiene abandonada, y registra los libros, y se obstina sobre las largas hileras de números que parecen los áridos caminos donde el pensamiento de las mujeres y los niños debe rendirse a la fatiga*"[95].

En definitiva, sendo coñecedor do agromar da industrialización, enfúndase teimudamente na bandeira do esquecemento sobre anterior para tomar a tisana do tradicionalismo.

Afondemos agora nun elemento fundamental nas bases produtivas do Antigo Réxime como símbolo de protoindustrialización do agro galego; o muíño.

Fin da primeira parte

[92] En "La Casa de Aizgorri (Sensación)" *O.C.* Vol II. P. 1.447.

[93] Ibídem. P. 1.448.

[94] Ibídem. P. 1.148.

[95] En La Casa de Aizgorri (Sensación). Vol II. Ps. 1.448-1.449.

Bibliografía

AGUIRRE SORONDO, A.: "Una pieza en la arqueología industrial: el molino". *En 1ª Jornadas sobre la protección y revalorización del patrimonio industrial*. 1982.

- *Tratado de Molinología. Los molinos en Guipúzcoa*. Fundación José Miguel de Barandiarán. San Sebastián 1988.

ALLEGUE, GONZALO: "De damas y frailes". En *Cuadrante, nº 7*. 2000. Ps. 29-48.

ALONSO ÁLVAREZ, LUIS: *Industria y conflictos sociales en la Galicia del antiguo régimen. 1750-1830*. Arealonga. Akal. Madrid. 1976.

ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS: *Respuestas Generales del Catastro del Marqués de la Ensenada, 1750-1754*. 13.000 localidades, 545 vols., conservados no Archivo General de Simancas, microfilmados na década de 1980 e dixitalizados en 2004 y 2005 cun total de 350.000 imaxes, Ministerio de Cultura del Gobierno de España, Madrid. Disponible en Internet: http://pares.mcu.es/Catastro. Hoxe existen copias, dixitalizada e escrita, no Arquivo do Concello de Vilanova de Arousa.

ARQUIVO Persoal de José María Leal Bóveda.

BAS LÓPEZ, BEGOÑA: "As construcións populares: un tema de etnografía en Galicia". *Cadernos do Seminario de Sargadelos*. Edicións do Castro. Sada. 1983.

---: "*Muíños de marés e de vento en Galicia*". Pontevedra. 1991.

CHARLÍN PÉREZ, FCO. XAVIER: "Preitos e revoltas na Galicia de Valle-Inclán". En *Cuadrante*. Nº 5. 2000. Ps. 5-36.

---: "Acerca del entorno familiar y geográfico del joven Valle-Inclán: mitos y realidad". En Simposio *Valle-Inclán: raíz, universalidad y vanguardia*. Revista ADE-Teatro, número 143. 2012. En prensa.

CONCELLO DE XOVE: *Xove noutros tempos*. 2 vol. Departamento de Servicios Sociais do Concello de Xove. 2002.

CORNIDE, J.: *Memoria sobre la pesca en Galicia*. Madrid. 1774.

DÍAZ DE RÁBAGO. JOAQUÍN: *La industria de la pesca en Galicia. Estudio sociológico*. Fundación Pedro Barrié de la Maza. Conde de Fenosa. Gaesa. La Coruña. 1989. P. 17.

EIRAS ROEL, A.: "Un vecindario de población y de estadística en el siglo XVIII". *Cuadernos de Estudios Gallegos*. 1969. T. XXIV. Ps. 489-527.

FARIÑA JAMARDO, XOSÉ: *Orixe, nacemento e evolución dos concellos pontevedreses*. Deputación de Pontevedra. 1996.

FERNÁNDEZ PRIETO, L.: *Labregos con ciencia. Estado, sociedade e innovación tecnolóxica na agricultura galega, 1850-1939*. Vigo. Xerais. 1992.

GALHANO, F.: *Moíños e azenhas de Portugal*. Associaçao Portuguesa de Amigos dos Moíños. Lisboa. 1985.

GARCÍA FERNÁNDEZ, JESÚS: *Organización del espacio y economía rural en la España Atlántica*. Siglo XXI. Madrid. 1975.

GONZÁLEZ LÓPEZ, E.: *Luis López Ballesteros (1782-1853). Ministro de Hacienda de Fernando VII*. Fundación Pedro Barrié de la Maza. A Coruña. 1987.

LAVAUD-FARGE, ELIANE: "Un motivo folclórico en la narrativa de Valle-Inclán: el molino". En GARCÍA DE LA TORRE, J. M. (Ed.): *Diálogos hispánicos de Amsterdam. Nº 7. Valle-Inclán (1866-1936). Creación y lenguaje*. Rodopi. Amsterdam. 1988. Ps. 39-48.

LEAL BÓVEDA, JOSÉ MARÍA: *As construcións do ciclo do pan na Mariña de Lugo*. Excema. Deputación de Lugo. Deputación de Lugo. 2012.

---: *Breves apuntamentos para a Historia gráfica de Vilanova*. Bañosprint. 2011.

---: *Os hórreos da Terra de Caldas de Reis*. Deputación de Pontevedra. Vigo. 1998.

---: *Guía para o estudio dos muíños de auga da Terra de Caldas de Reis*. Deputación de Pontevedra. 1995, con versión en castelán: "Guía metodológica para el estudio de los molinos de agua de la Tierra de Caldas de Reis". En *Escola Crítica*. A Coruña. 1993.

---: "A literatura oral do ciclo do pan. Unha escolma arbitraria". En *Pontenorga*. Deputación de Pontevedra. 1998.

---: "Las construcciones del ciclo del pan y el Servicio Nacional del Trigo en la Mariña de Lugo". En *Terra, nº 6*. SGX e Universidade de Santiago de Compostela. 2002.

---: "Guía metodológica para el estudio de las construcciones del ciclo del pan en la Mariña de Lugo". En *Revista de investigación en educación*. Deputación de Pontevedra, Facultade de Ciencias da Eduación de Pontevedra. Pontevedra. 2004.

---: "O Servicio Nacional del Trigo e o control da producción fariñeira da postguerra. O caso da Mariña de Lugo". En *Pontevedra, nº 18*. Deputación de Pontevedra. 2002.

LEAL BÓVEDA, J. Mª., ACHA BARRAL, ROCÍO: *Patrimonio rural do Salnés*. Deputación de Pontevedra. 2002.

LEAL BÓVEDA, J. Mª; VENTOSO MARTÍNEZ, JOSÉ: "Das Desamortizacións á crise finisecular. O periclitar da fidalguía galega -O caso dos Peña Cardecid e Saco Bolaño- e a venda dos foros do "Agro das Sinas" por Valle-

Inclán en 1923 en Vilanova de Arousa". En *Cuadrante, nº 22*. 2011. Ps. 67-122.

LEAL BÓVEDA, J. Mª; TORRADO RAMÓN: "Aspectos socioeconómicos da Vilanova de Valle-Inclán". En *Cuadrante, nº 0*. 2000. Ps. 28-29.

LIBROS DE ACORDOS DE PLENOS do Concello de Vilanova de Arousa. 1833-1969.

LIBROS DE MATRÍCULA INDUSTRIAL do Concello de Vilanova de Arousa. 1845-1969.

LUCAS LABRADA, J.: *Descrición económica del Reino de Galicia*. Ferrol. 1804. Reed. Galaxia. 1971.

MAÍZ, RAMÓN: *O Rexionalismo galego: organizacion e ideoloxía (1886-1907)*. A Coruña. Edicions do Castro, 1984.

MARTÍNEZ DOMÍNGUEZ, BLANCA: *A desamortización eclesiática durante o Trienio Liberal na Provincia de Lugo*. En VILLARES PAZ, RAMÓN (Ed.). Donos de seu. Barcelona. Sotelo Blanco. 1988.

MENÉNDEZ-VALDÉS GOLPE, E.: *Las particularidades de derecho patrimonial en el noroeste de España, ante la compilación gallega y el código civil*. Becerreá. Lugo. 1964.

MUNFORD, LEWIS: *Técnica y civilización*. Alianza Universidad. Edición española de Constantino Aznar de Acevedo. 1987.

PARDO BAZÁN, EMILIA: *Los pazos de Ulloa*. Sálvora. Madrid. 1986.

PEREIRA PAZOS, Mª C. e PREGO CANCELO, B.: *Familia del Valle Inclán: descripción del fondo documental*. Universidade de Santiago de Compostela. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico. 2008.

PÉREZ FRANCO, NELLE; SÁNCHEZ MEITÍN, LUCÍA*: A festa no aire. Tradición e lecer no Xove de antes*. Tórculo. Concello de Xove. 2006.

PÉREZ GARCÍA, JUAN MANUEL: *Un modelo de sociedad rural de Antiguo Régimen en la Galicia costera: la Península del Salnés (Jurisdicción de la Lanzada)*. Universidade de Santiago de Compostela. 1979.

REDONDO, AGUSTÍN: "De molinos, molineros, molineras. Tradiciones folklóricas y literatura en la España del siglo de oro". En *Literatura y folklore: Problemas de intertextualidad*. Salamanca. Ediciones Universidad de Salamanca. 1983. Ps. 101-115.

SÁNCHEZ REGUEIRO; A., SOTO FERNÁNDEZ, D.: "O patrimonio das augas. Un achegamento etnográfico á Galiza rural dos séculos XIX e XX". En *Cultura popular. Actas do Congreso*. Cámara Municipal de Maia. 2000. Separata.

SÁÑEZ REGUART, ANTONIO: *Diccionario histórico de los artes de la pesca nacional*. Madrid. En la imprenta de la Viúda de D. Joaquín Ibarra. 1791-1795. Exemplar da ETSI. Montes. Biblioteca. Sign: 1/59-63.

SOBEJANO, GONZALO: *Valle Inclán frente al realismo*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. www.cervantes.com

THE HISPANIC SOCIETY OF AMERICA, CAIXA GALICIA: *Unha mirada de antano. Fotografías de Ruth Matilda Anderson en Galicia*. The Hispanic Society Of America, Caixa Galicia. 2010.

VALLEJO POUSADA, RAFAEL: *A Desamortización de Mendizábal na provincia de Pontevedra*. Deputación de Pontevedra. Pontevedra. 1993.

VÁZQUEZ SAAVEDRA, DANIEL: *La organización del trabajo en la Galicia costero-conservera: el impacto de la industrialización en Illa de Arousa, 1889-1935*. Orixinal mecanografado. 2004.

VILLARES PAZ, RAMÓN. *Textos e materiais para a historia de Galicia*. Textos Enseñanza/Crítica. Barcelona. 1990.

---: *Desamortización e réxime de propiedade*. *A Nosa Terra*. Vigo. 1994.

VILLARES PAZ; R., FERNÁNDEZ PRIETO, L.: "La crisi agrària del final del segle XIX e l´adaptació de l´explotació pagesa gallega". En *Recerques, 26*. 1992. Ps. 89-106.

testemuñas

Joaquín del Valle-Inclán



1. JOSEFINA BLANCO ¿TRADUCTORA?



2. DE LA VIDA INTERIOR DE DON RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN

CUADRANTE



1. JOSEFINA BLANCO ¿TRADUCTORA?

Damos la primicia de este rarísimo folleto, del que nos ocuparemos próximamente, reproduciendo la portada.

JESUCRISTO Y LA MUJER

— POR LA —

Condesa Ernestina de Tremaudán

Canonesa de Santa Ana de Munich

TRADUCCIÓN DE

JOSEFINA BLANCO DE VALLE-INCLÁN

Ilustrada con doce reproducciones de cuadros famosos tomadas de fotografías de la casa Alinari Hermanos, de Florencia

CON LICENCIA DEL ORDINARIO

BARCELONA

Herederos de JUAN GILI, Editores

CORTES, 581 — 1910



2. DE LA VIDA INTERIOR DE DON RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN

El autor, Manuel Florentino Cestero (¿1878?-1926), escritor dominicano, ofrece unos recuerdos notorios por su palmaria falsedad. Nunca estuvo en la finca de La Merced– al menos desde 1915 reside en Nueva York- pero sin temor describe pormenorizadamente la vida de Valle-Inclán en ella, confundiendo nombres, fechas e inventando lo que fuese preciso. Probablemente el artículo se publicó debido a la anunciada visita de don Ramón a Perú con motivo del centenario de la batalla de Ayacucho, hecho que puede seguirse en diversos periódicos. El primero que anuncia su viaje es *El eco de Santiago*:

> El ilustre escritor don Ramón del Valle-Inclán saldrá el próximo día 11 de noviembre para el Perú. El estilista español va a la república americana especialmente invitado por el gobierno de aquel país para tomar parte en las fiestas de la independencia del Perú. Embarcará en Vigo como dejamos dicho el día once del próximo mes[1];

visita que se da por realizada en otros diarios, por ejemplo:

> La delegación de España a las fiestas del centenario de la batalla de Ayacucho ha llegado a Lima. Está compuesta de los señores Valle-Inclán, Gabriel Alomar, Julio Camba, Luis Jiménez de Asúa y Vicente Gay[2].

La repetición de la nota, con mínimas variantes, viene dada por ser una nota de la agencia Panamericana que, como la mala moneda, va de diario a diario pues, hasta donde sabemos, Valle-Inclán no estuvo en el Perú en esa conmemoración. A pesar de las dificultades para consultar prensa peruana, y la consiguiente inseguridad, parece incongruente que Valle-Inclán nunca mencionase su estancia en ese país ni que haya noticia tanto de su marcha como de su regreso; sí estuvo, por ejemplo, Camba, que permaneció allí varios meses y escribió a su regreso unas crónicas de su viaje[3].

[1] "Valle-Inclán al Perú", *El eco de Santiago* (Santiago, 14-X-1924); similar en *La libertad* (Madrid, 15-X-1924).

[2] "Perou", *Le galois* (París, 7-XII-1924, p. 2): «La délégation de l´Espagne aux fétes du centenaire de la bataille d´Ayacucho est arrivée a Lima. Elle est composée de mm. Valle-Inclán, Gabriel Alomar, Julio Camba, Luis Jiménez de Asúa et Vicente Gay»; semejante en «El centenario de la batalla de Ayacucho», *La prensa* (Madrid, 10-XII-1924): "Se preparan banquetes y sesiones extraordinarias en las corporaciones científicas en honor de los ilustres escritores que forman la delegación española, señores Valle-Inclán, Julio Camba, Luis Jiménez Asúa y Vicente Gay"; también en *La libertad* (Madrid, 10-XII-1924), *El imparcial* (*ídem*, p. 1); "Centenario de la batalla de Ayacucho", *El globo* (Madrid, 11-XII-1924).

[3] La primera crónica "Un viaje al Perú (I)", *El sol* (Madrid, 7-XI-1925, p. 1).

Cestero desde la primera línea demuestra su imaginación: ni llevaban casados "cuarenta y tres años" -en 1924 serían diecisiete- ni Josefina se apellidaba "del Valle", sino Blanco Tejerina, Carlitos tenía siete años y no diez, y Beatriz cinco y no ocho... Sería latoso, e improductivo, desmontar una a una las disparatadas invenciones de Manuel Cestero pero sin embargo sí conviene analizar la última parte del texto, la estancia de don Ramón en Nueva York.

Don Ramón debió de salir de Cuba a finales de noviembre o comienzos de diciembre y llegaría el día cinco o seis:

> (De nuestra redacción en New York) New York, diciembre, 6. Procedente de La Habana ha llegado Valle-Inclán, hospedándose en el hotel McAlpin. Llegó enfermo y enfermo continúa [...] Esta mañana me visitó en nombre suyo el literato dominicano Cestero para rogarme que desmienta rotundamente las manifestaciones ofensivas a España y al rey y que le atribuyó Lugo Viña [...][4].

Varias afirmaciones son de todo punto imposibles como la conferencia en "la Academia militar de West Point" sobre el "arte de la guerra", el severo juicio sobre el poeta Salomón de la Selva que lo acompañaba por su dominio de la lengua inglesa, pues Valle-Inclán le regaló el manuscrito del poema "¡Nos vemos!"[5].

Igualmente improbable parece el traslado del hotel a la casa de "una familia española" donde don Ramón se habría pasado la noche matando chinches y guardándolas en un sobre.

No todo es incorrecto: el tiempo de estancia, el hotel, el barco de regreso a España como se lee en el diario cubano:

> De nuestra redacción en N. Y. diciembre 20. El ilustre y tan discutido don Ramón del Valle-Inclán ha desistido de su anunciado viaje por las repúblicas centroamericanas y se ha embarcado esta tarde en el trasatlántico francés Britania con rumbo a Vigo. Durante su estancia en New York la colonia española no hizo caso ninguno de él, castigando con esta absoluta indiferencia los calumniosos juicios que sobre España y el rey don Alfonso se permitió aventurar en México.
>
> Las universidades y colegios norteamericanos donde pensaba dar conferencias tampoco han demostrado un gran interés por oírle: únicamente el Instituto de las Españas de la universidad de Columbia, le honró con una brillante recepción y el director y redactores del diario *La prensa* le obsequiaron con un almuerzo. Valle-Inclán apenas si salió de sus habitaciones del hotel McAlpin en estos días. Esta mañana visitó el popular banco de Lugo y la librería hispanoamericana del mismo, yendo con el exclusivo propósito de saludar personalmente a su paisano don Jaime Vilar Lago, fundador y propietario de esos dos establecimientos que tanto benefician a nuestra colonia [...] Por último, don Jaime Vilar Lago, que es en New York el agente más importante de todas las compañías navieras conectadas con España e Hispanoamérica, tuvo la exquisita delicadeza de poner a la disposición de Valle-Inclán el mejor camarote de lujo del Britania, donde se le brindarán

[4] "Valle-Inclán dará varias conferencias en los EE. Unidos", *Diario de la marina* (La Habana, 7-XII-1921, p. 1).

[5] "«¡Nos Vemos!» de don Ramón del Valle-Inclán, fue publicado ya por *El mundo*, de México, y reproducido por *Repertorio americano*, de Costa Rica. El original nos pertenece, por amable cesión de Salomón de la Selva, y solo una copia subrepticia pudo servir de original al primero de los periódicos mencionados", *México moderno* (México D.F., II, nº 2, 1-IX-1922, p. 67).



Valle-Inclán en La Habana. *Revista Social,* diciembre 1921.

> todos los honores debidos a quien es príncipe de las letras hispanas, aunque su especial concepto del patriotismo tanto le distanciara de la mayoría de sus compatriotas[6].

Finalmente, un dato muy llamativo: Cestero dice haberle visto escribir un esperpento –"la pipa de mariguana" debería de ser de hachís- y por el resumen que presenta tiene que ser una primera versión de "El terno del difunto". Bien pudo oír una sumaria descripción de boca del autor, bien obtuvo el dato de unas declaraciones olvidadas o desconocidas para mí, pero en cualquier caso adelanta mucho la génesis de la obra, pues de ser verídico el relato "El terno del difunto" se situaría a finales de 1921, y de tomarlo de una entrevista ignorada sería entre esa fecha y 1924, más de dos años antes de la publicación de la obra.

[6] "Valle-Inclán desiste de su excursión por Hispanoamérica", *Diario de la marina* (La Habana, 21-XII-1921, p. 1 y 20).

De la vida interior de Don Ramón del Valle Inclán

(Notas de mi cartera)

Para mi estimado amigo don Arturo Montoya

I

Don Ramón del Valle Inclán casó con doña Josefina del Valle hace cuarenta y tres años. Forman su familia tres hijos: Conchita, de 17 años, Carlitos de 10, y Beatriz de 8.

Conchita tiene vocación para las letras. No es talentosa, pero sí imaginativa. Le gusta escribir monólogos. A los 6 años leyó en un periódico catalán la noticia del secuestro de una niña con el fin de pedir a los padres algún dinero por su rescate. Inmediatamente, Conchita buscó lápiz y papel y escribió: “En la casa de Valle Inclán hay una niña aprisionada”. Luego, arrojó el papel por la ventana. Pasó en ese instante un amigo de don Ramón por la casa, recogió el papel, lo leyó, y el secreto fue descubierto y celebrado con risas y comentarios de la familia.

Conchita es muy dada también al género epistolar. A los 14 años escribía cartas tan semejantes en el estilo a las del padre, que cualquiera al leerlas habría pensado que eran dictadas por don Ramón.

Actualmente termina sus estudios en el colegio católico Corazón de Jesús. A los pocos meses, maestros y condiscípulos elogiaban la aplicación y la constancia en el estudio de la inteligente pequeña.

II

Carlitos es un gran señorito. Cualquiera que le escuche piensa que está atacado de delirio [sic] de grandeza. Es natural. Mejor dicho, este delirio de grandeza es efecto del medio ambiente en que vive. Lo rodean sirvientes generosos y prontos a obedecerle. Vecinos que le quieren y admiran. Niños de su misma edad que le atienden y respetan; padres que lo celebran y una tía que se mira en los ojos de Carlitos. Lógico resulta que él ordene y mande como un rey: «Ensillen las bestias»... «Hagan esto, lo otro»... «Voy a coger cerezas». Las cerezas están en un cerrito. Hay que trepar con sumo cuidado para no resbalar y caerse. Don Ramón le dice: «Ve a coger las cerezas, pero si te caes y llegas a casa quejándote, no vol-

verás a coger cerezas». Carlitos sale, llega al pie del cerrito, sube, se cae, se lastima, pero muy pronto se limpia los fondillos, se iergue [sic], mira a su alrededor, detiene con un gesto a los sirvientes que se apresuran a prestarle ayuda y exclama: «¡No ha sido nada!». Y con los bolsillos y las manos llenas de cerezas, regresa a la casa contento.

Carlitos aspira a ser contramaestre, el grado más alto a que puede llegar un infeliz marinero. «Cuando yo sea contramaestre...». Da gusto escucharle los planes que para entonces llevará a cabo.

Siendo muy pequeño demostró su independencia de carácter escogiendo los padrinos que debían bautizarle. También los de su hermanita Beatriz. Y los escogió ricos, propietarios de casas y coches automóviles. La tía Moncha figuró en el número de los padrinos, no por rica, sino porque ella para Carlitos es una eminencia, el sumo de la sabiduría.

III

La Tía Moncha es hermana de don Ramón; solterona de más de cuarenta años, buena, virtuosa, católica en extremo. Las cartas que escribe a los parientes y a los amigos las escribe de hinojos.

Una vez se vio precisada a demandar a unos tíos que la engañaron en un negocio bastante oscuro para ella. El tribunal le dio la razón y condenó a los pillos a devolverle cierta suma de dinero y a pagar los gastos de abogados y tribunales. Pero uno de los perdidosos, que conocía el carácter de la tía Moncha, fuese a su casa, se arrodilló ante ella, sacó del bolsillo del pantalón un puñal, lo puso en las manos de la tía y le dijo:

—Tómelo y máteme. Yo no tengo con que pagarle.

Conmovióse ella ante la trágica escena, levantó del suelo al pillastre, días más tarde pagó todos los gastos, perdiendo el dinero por el cual pleiteara.

IV

Beatriz es la Cenicienta de la casa: mejor dicho, lo fue. No era la más querida ni la más consentida por los padres. Los vecinos y los sirvientes tampoco la mimaban mucho ni la celebraban como a Carlitos y a Conchita. Ella se dio cuenta de su aislamiento y no quiso seguir siendo la Cenicienta. ¿Por qué si era la más bonita?. Se puso en campaña. Repartía sus juguetes con Carlitos y los vecinos, reservándose los mejores para ella. Inventó cuentos, gracias nuevas, metíase en todo y sobre todo daba su opinión hasta llegar a sumarse las simpatías y los agasajos de los parientes y los vecinos.

V

Una vez quiso don Ramón poner a prueba la generosidad de Carlitos y de Beatriz. Y les regaló dos libras esterlinas a cada uno. Para entonces, Conchita estaba interna en el colegio.

La casa de don Ramón era visitada diariamente por un caco que vivía de las cosas nimias que lograba robar en las casas de familia.

Don Ramón lo sabía y, para facilitarle la manera de vivir, ponía cerca de la calle los libros nuevos que el caco se llevaba fácilmente. Pero don Ramón dijo a sus hijos, la mañana de la prueba, que ese caco era un infeliz padre de familia que tenía una hija a las puertas de la muerte, y que por lo mismo necesitaba que ellos le cedieran para darlas al infeliz, las libras esterlinas que les había regalado.

Beatriz, sin pensarlo mucho, entregó el oro a don Ramón, pero Carlitos, después de pensarlo mucho, contestó:

—Yo también estoy enfermo, papá.

Se llevó la diestra a la garganta, tosió, volvió a toser y no aflojó las libras.

VI

La familia del prior de las letras españolas vive en una finca propiedad de Valle-Inclán. Está situada en La Coruña. Y la atienden viejos sirvientes a quienes trata como a parientes, tal es la confianza que inspiran. Esta finca es la única riqueza del famoso escritor.

Patatas, árboles frutales, yerbas aromáticas, clases variadas de vegetales se cultivan allí. Animales vacunos son criados y atendidos por la misma servidumbre.

En esta finca se pasa don Ramón seis meses al año, y los otros seis meses en Madrid atendiendo personalmente a la impresión de sus libros que luego vende a los libreros encargados de repartirlos en España y América.

Es el único escritor de España que vive realmente de lo que le produce su pluma, pues los otros... Pío Baroja, de una panadería que heredara de su padre; Maeztu de empleos oficiales, lo mismo que Aniceto Valdivia, Azorín, Ortega y Gazzet [sic], de cátedras y empresas periodísticas y don Miguel de Unamuno, hasta hace poco, de lo que le pagaban como catedrático de griego y como Rector de la universidad de Salamanca. Y así el resto. Nunca ha sido empleado público, ni asalariado de ninguna empresa. Él puede decir:

—He sido independiente toda mi vida.

Sus obras tienen mercado fijo en todos los países hispanoamericanos. Algunos han sido traducidos al inglés y al francés. Cualquier libro español puede venderse más que los de él, pero ninguno logrará venta segura durante cuatro lustros y pico como las *Sonatas*, que llevan ya unas veintidós ediciones.

Honrado, jamás se ha servido ni se ha prestado a hacer cosa fuera de las normas. Un conservador desde el punto de vista intelectual y de las buenas costumbres. De ahí su gran entusiasmo por la manera como resuelve México su problema agrario. México sigue en este sentido, las normas trazadas por aquellas sabias leyes de Indias que la España heroica hiciera en pro del sufrido indio mexicano.



Hotel MacAlpin, Nueva York. *Cortesía Antonio Espejo Trenas.*

VII

Josefina es un ángel. Tiene talento y sentido artístico. Una vez trabajó en compañía de María Guerrero, íntima amiga de Valle-Inclán, en la época en que don Ramón la conoció y casó con ella.

Es una adorable compañera: buena madre y ejemplar esposa. Eso sí, de carácter demasiado sensible. Por todo se apura. Sufre con las penas ajenas y vive llorando las desgracias de los otros.

VIII

En la finca se sancochan todas las mañanas, más de cincuenta libras de patatas que se reparten entre los vecinos pobres. Doña Josefina no se cansa nunca de tender la mano al necesitado. Sabe compadecerse del pobre y los remedia hasta donde le permiten sus medios.

Débese a esta generosidad las simpatías que goza y la estimación que los vecinos le tienen.

Don Ramón se levanta temprano, enciende su pipa de mariguana, se viste

tan pronto como pudiera hacerlo un hombre con las dos manos, se pone su clásica capa que recuerda los tiempos caballerescos, le echa la pierna a un caballito bermejo, flaco, y recorre en menos de una hora la finca inspeccionando el trabajo del día anterior. Todo lo encuentra bien hecho y regresa a la casa satisfecho, desayuna frugalmente, lee la prensa de Madrid, ve algunos libros y se queda dormido como un santo con un libro entre los dedos de su única mano.

IX

Don Ramón escribe sus libros sin que jamás haya empleado para hacerlo a ningún amanuense, a ningún mecanógrafista [sic] que tan de moda están en todas partes, sobre todo en los gabinetes de los grandes hombres y de los políticos y diplomáticos ramplones.

Y los escribe ligeramente, aunque después le ocupe algún tiempo la corrección de los mismos.

Yo lo he visto, acostado, con las cuartillas sobre las rodillas, la pipa de marihuana a la boca, la barba de apóstol cosquilleándole en el pecho, escribir, a punta de lápiz, uno de sus libros últimos: *Los esperpentos*. Fue en el hotel McAlpin, durante los quince días que permaneció en Nueva York después de haber visitado a Cuba y a México.

El argumento de esta obra cabe, como el de Madame de Bovary de Flaubert, en una gacetilla de periódico:

Un señor se hizo rico ignorando todo el mundo los medios de los que se había valido para acumular fortuna. La familia, los amigos, los vecinos lo ignoraban. Y en el momento en que se dispone a decir la verdad a la familia, viene la muerte y carga con él. Un escritor español, que era un pillo, al enterarse del caso, fuése al cementerio, abrió la tumba del rico afortunado, lo desvistió, se puso sus prendas y en la noche visitó a la familia acompañándola en su duelo.

Alrededor de este macabro asunto teje la pluma de don Ramón una novela deliciosa, llena de sátira y de juventud. El libro parece escrito por un hombre de veinte y cinco años.

X

En México, donde se le recibió como a un príncipe, dio cuatro conferencias sobre estética, en la universidad Nacional, siendo entonces rector de la misma el gran orador mexicano don Antonio Caso.

De México pasó a esta ciudad acompañado de Salomón de la Selva, a quien recuerda Valle-Inclán con cierta repugnancia. No fue un secretario, para lo cual fue nombrado por la secretaría de Educación y Bellas Artes de México, no fue un cicerone, ni un traductor del notable escritor, sino un mal amigo. Lo trató mal,

no le sirvió para maldita la cosa. Todo lo contrario: lo mortificó mucho y le hizo pasar horas muy desagradables en el hotel. De aquí le liberté una tarde en que lo encontré abatido.

Lo conduje a una casa de familia española, pero desgraciadamente eran tantas las chinches, que el autor de las *Sonatas* pasose la primera noche en su nuevo hospedaje matando bichos que tuvo la paciencia de conservar dentro de un sobre para mostrármelos a la siguiente mañana.

En Nueva York dio dos conferencias, una en la universidad de Columbia y la otra en la academia militar de West Point. La primera sobre estética y la segunda sobre el arte de la guerra.

Otras universidades demostraron deseos de escuchar la palabra fácil y sabia del prior de las letras españolas, pero el frío le obligó a partirse para España en el vapor Britania, vía Vigo.

Los periódicos y revistas que se ocuparon de él durante su permanencia en esta metrópoli fueron: *La prensa*, *New York times*, *Evening post*, *Vogue*, *El indicador* y *New York american*.

Publicaron caricaturas de él los mismos diarios y revistas. Le visitaron don Octavio Elías Moscoso; J. Alburne de *Cine mundial*; J. M. Bada de *Bohemia*, de La Habana, Torres Perona; René Borgia, poeta venezolano; M. Morillo, periodista dominicano; Américo Lugo, literato y escritor dominicano; Enriqueta Wishnieff, escritora americana; J. Prato en nombre del partido socialista de Yucatán; J. Cueto, profesor de castellano en la universidad de Columbia; don Federico de Onís, catedrático de la misma universidad; dos dibujantes del *Times*, otro del *Evening post*, y los representantes de la prensa extranjera: de *Heraldo de Cuba*, *Smatrt* [sic], *Social*, *Fígaro*, de La Habana; Excelsior, Universal y Heraldo, de México. Todos estos diarios y revistas publicaron a la vez caricaturas de don Ramón.

Durante esas dos semanas escribió el ilustre escritor dos cartas y contestó dos telegramas.

Manuel Cestero

Nueva York, 1924.

(*Mercurio peruano*, Lima, XI-XII-1924, p. 234-40)